Julieta Infantino (editora)

Disputar la cultura. Arte y transformación social

rgc
LIBROS

Disputar la cultura

Arte y transformación social

Julieta Infantino (Editora)

Josefina Cingolani
Camila Mercado
Mariana Moyano
Verónica Talellis
Maia Berzel
Ana Echeverría

rgc
LIBROS

Disputar la cultura : Arte y transformación social en la Ciudad de Buenos Aires / Julieta Infantino ... [et al.] ; editado por Julieta Infantino. - 1a ed . - Caseros : RGC Libros, 2019.
312 p. ; 22 x 15 cm. - (Praxis ; 4)

ISBN 978-987-45790-8-9

1. Arte de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. 2. Gestión Cultural. 3. Política Cultural. I. Infantino, Julieta II. Infantino, Julieta, ed.
CDD 711.57

Equipo RGC: Nicolás Sticotti, Emiliano Fuentes Firmani y Leandro Vovchuk.

Diseño de interior y tapa: Ana Uranga B. | melasa diseño
Corrección: Sebastián Spano

ISBN: 978-987-45790-8-9

MECENAZGO CULTURAL
Buenos Aires Ciudad

Índice

Presentación 9
[Julieta Infantino]

Políticas culturales, arte y transformación social. 19
Recorridos, usos y sentidos diversos en espacios de disputa
[Julieta Infantino]

Arte en la ciudad. Aportes teórico-metodológicos para 65
el estudio de experiencias artísticas urbanas
[Josefina Cingolani]

En reversa la mirada y en futuro el corazón: teatro comunitario 93
y disputas en torno al arte para la transformación social
[Camila Mercado]

Creación, gestión e institucionalización de una organización 133
socio-artística: el caso de ph15
[Mariana Moyano]

Política(s) y cultura. Reflexiones en torno a la implementación 169
de una propuesta pública estatal de orquesta juvenil
en la Ciudad de Buenos Aires
[Verónica Talellis]

Experiencias de arte y transformación social con jóvenes: procesos de apropiación desde la perspectiva de los/as participantes de Circo del Sur 201
[Maia Berzel]

Prácticas de creación artística en la intervención política. El Congreso Escena Política 239
[Ana Echeverría]

Transformar, resistir, demandar. Disputas político-culturales hacia una ley nacional de circo 273
[Julieta Infantino]

Sobre las autoras

Julieta Infantino

Profesora, Licenciada y Doctora en Ciencias Antropológicas por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas con lugar de trabajo en la Sección de Antropología Social, Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
Correo electrónico: julietainfantino@gmail.com.

Josefina Cingolani

Licenciada en Sociología por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata (FAHCE-UNLP) y doctoranda en Ciencias Sociales en la misma institución. Es becaria del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con lugar de trabajo en el Laboratorio de Estudios en Cultura y Sociedad (LECyS) en la Facultad de Trabajo Social de la Universidad Nacional de La Plata (FTS-UNLP). Además, se desempeña como docente en la misma casa de estudios.
Correo electrónico: cingolanijosefina@gmail.com.

Camila Mercado

Licenciada, Profesora y Doctora en Ciencias Antropológicas por la Universidad de Buenos Aires. Becaria del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas con lugar de trabajo en la Sección de Antropología So-

cial, Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
Correo electrónico: cmercado07@gmail.com.

Mariana Moyano

Licenciada en Trabajo Social por la Universidad de Buenos Aires y Magister en Antropología Social del IDES / IDAES-UNSAM. En su trabajo profesional se ha desempeñado en diversos programas de política pública en áreas de Desarrollo Social.
Correo electrónico: marianamoyano@yahoo.com.ar.

Verónica Talellis

Profesora y Licenciada en Ciencias Antropológica (UBA). Investigadora de temáticas relacionadas con la música como expresión artística para la inclusión y transformación social. Formó parte del proyecto de reconocimiento institucional avalado por la FFyL-UBA "Políticas Arte transformadoras. Usos del arte para la transformación social en la ciudad de Buenos Aires" 2016-2018. Co-coordina el grupo de investigación sobre música e inclusión (GIMI), radicado en la Universidad Nacional de Avellaneda, con el cual desarrolla Proyectos de investigación sobre las orquestas y coros infantiles y juveniles del Gran Buenos Aires (PROAPI 2014, Premio Instituto de Cultura Pública 2015, UNDAVCYT 2016-2018).
Correo electrónico: verohope@yahoo.com.

Maia Berzel

Lic. en Psicología (Universidad de Buenos Aires). Se encuentro finalizando el trabajo integrador final de la Especialización en Comunicación y Juventudes (FPyCS-UNLP), investigación en la cual se enmarca el presente escrito. Trabaja desde 2011 en Circo del Sur en diferentes roles y programas.
Correo electrónico: maiaberzel@gmail.com.

Ana Echeverría

Estudiante de Antropología, Danza Movimiento Terapeuta, bailarina, performer y artivista. Actualmente se desarrolla como responsable del área de desarrollo comunitario de la Asociación Civil Crisol Proyectos Sociales y como productora y directora en IdilioGrupa.
Correo electrónico: la.anaecheverria@gmail.com.

Presentación

[Julieta Infantino]

¿Cuál es el potencial transformador del arte? ¿Transformar es incluir, prevenir, asistir, contener o emancipar? ¿Transformar es combatir contra representaciones estigmatizantes que pesan sobre los sectores vulnerados y a favor de ampliar/garantizar sus derechos? ¿Transformar es luchar por brindar espacios creativos y ofertas de acceso al derecho que todos/as tenemos de ser protagonistas de hechos artísticos? ¿Transformar es disputar cánones valorativos de arte instalando a diversas artes populares, frecuentemente desvalorizadas, como ofertas culturales legítimas? ¿Transformar es abrir espacios, nuevos circuitos culturales en ciudades desiguales? ¿Transformar es luchar por el reconocimiento de las prácticas artísticas y por políticas que las promuevan a través de la demanda de instrumentos legislativos? ¿Transformar es abrir/expandir nuevos mundos, contribuir a alterar la hegemonía dominante, poner de relieve la existencia de alternativas?

Estos son algunos de los interrogantes que vienen tensionando la práctica de muchas y muchos artistas, gestores/as y trabajadores/as culturales que, de diversas maneras, pretenden que el arte sea una herramienta/estrategia de disputa política por la ampliación de derechos. Intentar dar respuestas o más bien compartir esos interrogantes y los modos en los que se gestionan en diversas experiencias/propuestas/políticas arte-transformadoras, es lo que inspiró el armado de este proyecto colectivo que aquí se convierte en libro.

Desde los años 80 diversas agencias internacionales han destacado el valor de la cultura como recurso para el desarrollo y como derecho humano universal. En este nuevo escenario se asistió a una ampliación del concepto de "política cultural", que dejó de ser tomado en su sentido restringido, como un instrumento para ofrecer servicios y acceso a "la cultura", pasando a acentuar su carácter plural, como herramienta con múltiples fines y en las que intervienen una diversidad de agentes. Agencias estatales, organismos internacionales, movimientos sociales, organizaciones civiles, grupos comunitarios y artistas apelan a "la cultura" desde distintos sentidos y desiguales condiciones de poder.

En este proceso de ampliación y diversificación de las políticas culturales, desde los años 90, aunque con mayor intensidad en los 2000, comienza a desarrollarse un área de políticas y acciones que postulan al arte como herramienta para la transformación social. Ya sea en el marco de propuestas autogestivas en manos de colectivos artísticos y/o experiencias comunitarias o desde el ámbito de las políticas públicas, se propagan iniciativas que parten de los más diversos lenguajes artísticos –teatro, circo, danza, música, cine, artes visuales, entre otras– y desarrollan estrategias de intervención tendientes a la inclusión social y/o a la transformación en el desigual acceso a los derechos culturales. Así, se conforma un área que durante los últimos años se fue institucionalizando y que actualmente presenta acciones comunitarias, independientes/autogestivas, públicas y/o de gestión mixta desde la que se implementan políticas (culturales), gran parte de ellas dirigidas a niñas, niños y jóvenes de sectores vulnerabilizados.

Artistas, gestores/as, educadores/as, trabajadores/as culturales desarrollan propuestas artísticas, pedagógicas y de intervención social que buscan promover el acceso a la cultura y las artes, que cuestionan las jerarquizaciones canónicas de arte, que disputan los circuitos y protagonistas legítimos y hegemónicos de reproducción artística, que impugnan el acceso desigual a derechos culturales y luchan por políticas democráticas y participativas.

Este libro pretende, entonces ser un aporte al reconocimiento y la visibilización de estas propuestas y experiencias.

****

Publicar un libro siempre es una alegría, es un logro después de mucho esfuerzo y trabajo pero también y fundamentalmente es la materialización de un proceso. El proceso que está detrás de estas páginas

comenzó hace unos cuantos años. En primer lugar, desde una búsqueda personal en la que comencé a indagar en este tipo de propuestas arte-transformadoras desde mis investigaciones individuales centradas en las artes circenses. Luego, esta búsqueda se potenció en la reflexión colectiva que comenzó a gestarse a partir del año 2015 cuando iniciamos junto a las autoras de los distintos capítulos que integran la obra un proceso de formación, debate e investigación centrado en diversas experiencias arte-transformadoras con distintos lenguajes artísticos cuyo resultado compartimos en este libro.

Algunas de las investigaciones individuales habían comenzado con anterioridad, pero fue a partir de 2015 cuando empezamos formalmente a reunirnos en un espacio de seminario de lectura e intercambio que se desarrolló durante tres años. A partir de 2016 formalizamos el mismo en el marco de un Proyecto de Investigación Grupal (PRIG) titulado "Políticas Arte Transformadoras. Usos del Arte para la transformación social en la ciudad de Buenos Aires" y radicado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Luego, en 2016 fuimos seleccionadas por el régimen de Promoción Cultural Mecenazgo del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, lo que posibilitó la concreción de este proyecto.

En estos años de debate, discusión e intercambio fuimos desarrollando ejes que intentamos abordar en los distintos capítulos de este libro. De este modo, si bien cada capítulo responde a la investigación individual de cada autora, nos propusimos para este trabajo abordar ejes diferenciales que permitan poner en diálogo distintos aspectos que fuimos identificando como problemáticas que atraviesan las experiencias, propuestas y políticas arte-transformadoras de cirqueros/as, músicos/as, bailarines/as, teatreros/as comunitarios/as, fotógrafos/as. ¿Cuáles son las historias regionales y locales del arte-transformador? ¿Cómo se producen y reproducen estas propuestas? ¿Qué particularidades y tensiones atraviesan los y las artistas y trabajadores/as culturales que las gestionan en una ciudad atravesada por la desigualdad? ¿Qué sentidos diferenciales se le otorgan a conceptos centrales que atraviesan estas prácticas como arte, transformación/inclusión, derechos culturales, democratización/democracia cultural, potencialidad/política del arte? ¿Qué "impactos" tienen estas prácticas en los destinatarios? ¿Cómo son apropiadas en sus experiencias y trayectorias de vida?

****

Con estos interrogantes movilizando nuestras investigaciones y escrituras, organizamos el libro en ocho capítulos de los cuales los dos primeros recorren discusiones y problemáticas teórico metodológicas mientras los seis subsiguientes se centran en casos etnográficos específicos. Así, el primer capítulo de mi autoría titulado *"Políticas culturales, arte y transformación social. Recorridos, usos y sentidos diversos en espacios de disputa"* tiene como propósito central brindar algunas herramientas teórico-metodológicas en torno al entramado de debates sobre políticas/derechos culturales, democratización/democracia cultural y potencialidades sociopolíticas –críticas– del arte en el marco de procesos de politización de la cultura. Propongo allí una historización y caracterización de las políticas/estrategias/acciones arte-transformadoras retomando discusiones propias del campo de las políticas culturales. Luego indago en los sentidos atribuidos a las potencialidades sociopolíticas del arte para la transformación social y los modos en que dichos sentidos se han apropiado desde discursos ideológicos diferenciales: ya sea desde un paradigma asistencial/preventivo donde el arte se dirige a una población carente y vulnerable o desde otro que piensa el arte como derecho y como herramienta de disputa política por reconocimiento, simbólico y material. Este último aspecto me lleva a atender a recientes procesos de politización de la cultura en los que diversos colectivos artísticos demandan políticas culturales democráticas y participativas. La reseña de algunos procesos y políticas culturales que caracterizaron al contexto latinoamericano y específicamente a la Argentina durante gobiernos identificados como "progresistas" o con fuertes discursos "anti-neoliberales", me permite iluminar un proceso de viraje en materia de políticas culturales que habilitó un desplazamiento de sentidos en torno al rol del Estado en el campo de las políticas culturales. Así, colectivos de artistas independientes demandan no solo políticas y recursos públicos sino también participación efectiva en la gestión de las políticas que los atañen, visualizando al Estado como agente garante de derechos más que como detentor de exclusividad en el diseño de políticas.

El segundo capítulo que aporta Josefina Cingolani titulado *"Arte en la ciudad. Aportes teórico-metodológicos para el estudio de experiencias artísticas urbanas"* también presenta un marco conceptual para pensar las prácticas artísticas en las ciudades, desde otros ejes teórico-metodológicos enmarcados en la antropología y la geografía urbana. En primer lugar, propone pensar la ciudad desde la dimensión de desigualdad que la atraviesa, interrogando sobre problemáticas como la accesibilidad, los modos de habitar y el derecho a la

cultura, entre otros tópicos relevantes. En segundo lugar, presenta un breve desarrollo de las nociones de *campo* de Pierre Bourdieu, de *mundo del arte* de Howard Becker, de *circuito* de José Magnani y de *escena* de Straw como propuestas teórico-metodológicas desde donde investigar prácticas artísticas en la ciudad. Estas categorías se presentan como conceptos que aportan elementos para complejizar los campos/mundos/circuitos/escenas que se estudiarán etnográficamente en esta obra indagando en el modo en que artistas, gestores/as, educadores/as, participantes, investigadores/as despliegan cuestionamientos ante modalidades hegemónicas de pensar y practicar el arte en la ciudad de Buenos Aires. Cingolani nos lleva a atender al modo en que los actores que serán protagonistas de estas páginas demandan, de modos variados, otro tipo de ciudad: una menos desigual, con pleno acceso a derechos culturales, con igualdad de recursos y oportunidades y con espacios para que las múltiples prácticas artísticas que en ella se despliegan cobren reconocimiento y legitimación.

Los dos capítulos teórico metodológicos entonces pretenden situar al lector en historias, debates, problemáticas y tensiones que atraviesan las prácticas estudiadas en este libro. Estas discusiones y lentes conceptuales son material para indagar, para mirar, para contar historias de teatreros/as comunitarios/as, fotógrafos/as, músicos/as-educadores/as, cirqueros/as, bailarines/as en los capítulos subsiguientes.

El capítulo tres, primer capítulo centrado en un caso etnográfico específico, es el de Camila Mercado titulado *"En reversa la mirada y en futuro el corazón: teatro comunitario y disputas en torno al arte para la transformación social"*. Aquí Mercado aborda el caso del teatro comunitario, como experiencia que busca democratizar el acceso a la práctica artística creando grupos de teatro conformados por vecinas y vecinos en distintos territorios. La autora analiza cómo este fenómeno originado en los años 80 post-dictatoriales se multiplicó a partir de las experiencias pioneras de Catalinas Sur del barrio de La Boca y El Circuito Cultural Barracas del barrio vecino de Barracas. Estudia entonces las estrategias desarrolladas por estos actores para fortalecer y extender su propuesta para la formación de nuevos grupos de teatro comunitario luego de la última crisis que atravesó nuestro país en 2001. Para ello Mercado realiza un detallado análisis de las maneras en que se construyen vinculaciones entre agentes estatales, organismos internacionales y actores de la sociedad civil –en este caso, teatreros/as comunitarios/as– en el campo de las políticas culturales. El análisis de Mercado nos lleva a atender los procesos de producción y repro-

ducción de las prácticas artísticas, los modos de gestionarlas y multiplicarlas como estrategia política y las potencialidades, complejidades y limitaciones que atraviesan artistas, gestores y trabajadores culturales en estos procesos.

El capítulo cuatro titulado *"Creación, gestión e institucionalización de una organización socio-artística: el caso de ph15"* está a cargo de Mariana Moyano y continúa una línea similar a la del capítulo precedente en torno a visibilizar las estrategias de gestión que desarrolla la Fundación ph15, una organización que trabaja a partir de la fotografía con niños, niñas y jóvenes de la Villa 15, más conocida como Ciudad Oculta. En primer lugar estudia el proceso de surgimiento de la propuesta y analiza algunos elementos propios del contexto de época de fines del 2001 en nuestro país. Luego, analiza los elementos que incidieron para que esta experiencia encuentre su momento de creación, los agentes involucrados (grupo de fotógrafos/as, jóvenes, organizaciones sociales de base), el lugar donde se originó, los motivos que iniciaron la propuesta. Por último, estudia en profundidad el proceso de institucionalización de la organización y las estrategias que hicieron posible el sostenimiento de la propuesta marcada por la creación de un complejo entramado de alianzas con diversos agentes de organismos internacionales, agencias estatales, empresariales, organizaciones de la sociedad civil y una modalidad de gestión implementada en vínculo con las políticas públicas. El caso analizado por la autora permite asimismo complejizar los sentidos diferenciales entre los que circulan estas propuestas, en los que la idea de "arte y transformación social" puede erigirse en "ayuda/remedio" para los pibes pobres, los carentes o bien en estrategia para "ampliar la mirada", para fomentar otros puntos de vista y generar alguna fisura en los imaginarios mediáticos, caracterizados por la rigidez de las imágenes estereotipadas y estigmatizantes sobre los barrios segregados y sobre sus habitantes como "jóvenes villeros, pobres y violentos". La búsqueda de la Fundación ph15 por democratizar el protagonismo en la práctica artística de estos/as jóvenes suele entrar en tensión con otras maneras de pensar las potencialidades/impactos de este tipo de propuestas con las que hay que disputar/negociar para garantizar la reproducción de las acciones socioartísticas que realizan.

El capítulo cinco de Verónica Talellis se titula *"Política(s) y cultura. Reflexiones en torno a la implementación de una propuesta pública estatal de orquesta juvenil en la ciudad de Buenos Aires"*. Aquí la autora toma como caso empírico a la Orquesta Juvenil del Sur, programa de política pública dependiente del Ministerio de

Cultura de la Ciudad de Buenos Aires que propone la enseñanza musical colectiva y la inclusión/transformación social. Talellis articula su trabajo poniendo el foco en la voz de aquellos que implementan este tipo de propuestas: los educadores y las educadoras musicales y quienes coordinan y sostienen este tipo de políticas públicas, actores que suelen estar poco visibilizados en la literatura específica sobre la temática. La autora reflexiona sobre la dimensión laboral de los y las trabajadores/as públicos, sus condiciones de trabajo –frecuentemente precarias, inestables– y los modos en que dichas condiciones se entrecruzan con representaciones sobre el arte, el compromiso de la tarea artístico-educativa y del trabajo de intervención desde la política pública. Asimismo estudia los debates en torno a la noción de calidad artística en tensión con la de inclusión, analizando las distinciones realizadas por los/as educadores/as en relación al énfasis en el resultado o en el proceso creativo, en un abordaje individual en búsqueda de "talento" artístico o en un abordaje integral del niño, niña y adolescente, en donde la música, la experiencia de socialización y creación colectiva se piensan como instrumento de inclusión/transformación y de ampliación de derechos. Un último aporte de su trabajo se relaciona con reflexiones que despliega desde su lugar como investigadora pero también como gestora/trabajadora cultural en torno a la medición de "impacto" de este tipo de propuestas. La autora alerta así sobre la preponderancia de mediciones de tipo cuantitativas –¿cuántos conciertos realizó la orquesta?, ¿cuánto público fue a esos conciertos?, ¿cuántos niños, niñas, jóvenes la integran y cuántos de ellos/as viven en barrios segregados?– en desmedro de otros aspectos cualitativos como los que analiza en su trabajo. Talellis sostiene entonces que el registro analítico y sistematizado de las complejidades que atraviesan los distintos proyectos y programas (sea en el plano material y/o en el simbólico) pueden contribuir a dimensionar experiencias existentes, así como a identificar problemáticas, tensionar imaginarios, y elaborar políticas públicas donde, en materia de música e inclusión/transformación social, la valuación de impacto contemple no solo elementos cuantitativos sino también cualitativos.

El capítulo seis de Maia Berzel se titula *"Experiencias de arte y transformación social con jóvenes: procesos de apropiación desde la perspectiva de los/as participantes de Circo del Sur"*. Aquí el foco cambia desde los que gestionan e implementan este tipo de propuestas hacia los/as "destinatarios/as", los/as jóvenes protagonistas que participan de programas arte-transformadores en Circo del Sur, organización de la sociedad civil que trabaja con esa población a partir de

talleres artísticos de distintas disciplinas utilizadas en el circo. La autora realiza un recorrido teórico sobre las concepciones de juventudes, las situaciones de vulnerabilidad social y de derechos, estigmatización y desigualdades que viven los/as jóvenes participantes en su vida cotidiana. Luego propone un estudio de caso en el que indaga en la perspectiva de los/as jóvenes de Circo del Sur para analizar sus posicionamientos ante los discursos hegemónicos existentes sobre ellos/as, los procesos de apropiación de la experiencia atravesada, el lugar que ocupa en sus recorridos de vida y las propuestas diferenciales con respecto a otros espacios por los que circulan. Por consiguiente, este capítulo aporta, a través de la voz de los y las jóvenes, la visibilización de situaciones desiguales en una ciudad que también es desigual, y cómo Circo del Sur en tanto propuesta arte-transformadora se posiciona ante dicha desigualdad, cuestionando la matriz adultocéntrica y estigmatizante que caracteriza a nuestras sociedades.

En los últimos dos capítulos el eje del debate se mueve hacia lo que en el capítulo uno se abordó como proceso de politización de la cultura en relación a la expansión del concepto de transformación hacia sentidos emergentes que actualizan las nociones de arte y su rol social y político. Así, el capítulo siete de Ana Echeverría denominado *"Prácticas de creación artística en la intervención política. El Congreso Escena Política"* aborda este desplazamiento a partir del caso del Congreso Escena Política, encuentro que se propuso como espacio para articular y cruzar aquello que no suele considerarse desde la política tradicional, la academia y las instituciones del arte. Este evento, según la autora, puso en tensión la forma y el contenido de la disputa política cultural en la ciudad de Buenos Aires, mediante una práctica colaborativa que propuso pensar haciendo colectivamente. La propuesta de Echeverría es visualizar este evento como correlato de un cambio en el lugar ocupado por los y las artistas escénicos, principalmente pertenecientes al mundo de la danza contemporánea en la ciudad de Buenos Aires. La autora relaciona este cambio con el surgimiento de nuevas tendencias estéticas y formas de la creación artística en la danza que trascendieron la conceptualización centrada en la corporalidad desde la rigurosidad técnica, la productividad y la disciplina y que pusieron en primer plano la exploración del saber del cuerpo, del deseo, del goce, de la imaginación, del placer. Para comprender este viraje en la política de la danza, Echeverría recorre antecedentes organizativos en el sector que se remontan a los años 90 para luego ir desencadenando en diversas modalidades colectivas/reivindicativas de reclamo por reconocimiento y políticas hacia el Estado, desde Cocoa Datei –Coreógrafos Contemporáneos Asociados

Danza y Teatro Independiente– hasta el Foro Danza en Acción, y el Movimiento por la ley nacional de danza. Asimismo, la autora introduce un recorrido por las teorías del cuerpo desde donde pensar la historia del cuerpo en la danza, con el objetivo de echar luz sobre el potencial político de las prácticas de creación en danza contemporánea que se vinculan, finalmente, con el caso empírico estudiado, el Congreso Transversal de Escena Política. La autora concluye que este congreso evidenció nuevas maneras de pensar lo político y de resignificar el tan nombrado poder transformador del arte, su politicidad, indagando en otras maneras de construir lo político, desde lo performático, lo corporal y lo estético.

Por último, en el capítulo ocho titulado *"Transformar, resistir, demandar. Disputas político-culturales hacia una ley nacional de circo"* de mi autoría, propongo analizar el proceso de organización político-colectiva de la formación cultural circense en Buenos Aires en el contexto contemporáneo. Argumento allí cómo dicha organización se enmarca en un proceso de politización que trasciende a los y las cirqueros/as y que involucra a diversos colectivos artísticos en la demanda frente al Estado por instrumentos legislativos y políticas públicas. Ejemplo de ello es el caso de los Músicos Independientes y la disputa por la ley nacional de música, sancionada en 2012, que es analizada aquí como "modelo" que luego fue traccionando la demanda de otros colectivos como específicamente el de los/las cirqueros/as. Estudio el proceso desde el cual se gestó y consolidó un colectivo artístico que demanda una ley nacional de circo en tanto instrumento de disputa por reconocimiento, redistribución y participación en la esfera de las políticas (culturales). Asimismo, analizo cómo, en este proceso, se resignificaron conceptos que otrora identificaban a la formación cultural circense –independencia, autogestión, autonomía frente al Estado– para indagar en la emergencia de "nuevos" sentidos que se deslizan hacia una representación del Estado como objeto de la demanda por políticas culturales democrático-participativas y redistributivas. Así, propongo estudiar estos sentidos emergentes en torno al rol social y político del arte, donde la idea de transformación de nuestras desiguales sociedades latinoamericanas se expande y demanda protagonismo en el diseño, implementación y gestión de las políticas culturales.

Bienvenidos/as entonces a esta obra colectiva que a través de las reflexiones y problematizaciones compartidas pretende echar luz sobre un área de prácticas/experiencias/políticas arte-transformadoras cada vez más presente en el terreno de las políticas culturales, pero escasamente estudiada. Cubrir un

área de vacancia siempre implica un recorte que, por supuesto, deja aspectos de lado pero ilumina caminos futuros a seguir "pensando juntos/as" entre artistas, practicantes, académicos/as, gestores/as y trabajadores/as culturales. En este sentido, nuestro gran reconocimiento y agradecimiento a todos y todas los/as que movilizan y se apropian del arte como un medio para luchar por la ampliación de derechos, que nos dejaron asomarnos a sus prácticas artísticas e intelectuales, que permitieron que las pensemos juntos/as, que las problematicemos y que iluminemos sus complejas y siempre resistentes condiciones de producción y reproducción.

Políticas culturales, arte y transformación social. Recorridos, usos y sentidos diversos en espacios de disputa

[Julieta Infantino]

Presentación

"En *El Ser y el tiempo*, Heidegger afirma que los seres humanos experimentan el tiempo como una fusión de pasado, presente y futuro. Nos experimentamos a nosotros mismos en el mundo del tiempo presente pero con un recuerdo del pasado y una ansiedad hacia el futuro. [Por consiguiente,] son nuestros cuidados sobre el presente, y especialmente sobre el futuro, los que organizan nuestros recuerdos narrativos de hechos pasados".
Elinor Ochs, 2000, p. 218.

"Sentir que es un soplo la vida,
que veinte años no es nada"
Tango *Volver* de Carlos Gardel y Alfredo Le Pera

El propósito central de este capítulo se vincula con la intención de presentar algunos debates y aportes teórico metodológicos para indagar en las especificidades y las trayectorias de propuestas que postulan, desde diversas aristas, la transformación de nuestras desiguales sociedades latinoamericanas a través del arte. Así, muchas propuestas/experiencias y políticas arte-transformadoras promueven formas disruptivas de concebir el arte y el modo de ser artista. Cues-

tionando las jerarquizaciones canónicas de arte, disputan los circuitos y protagonistas legítimos y hegemónicos de reproducción artística, impugnan el acceso desigual a derechos culturales y luchan por políticas democráticas y participativas (Infantino, Moyano, Berzel y Echeverría, 2016; Infantino, 2018). Si bien el foco de este libro está centrado en la ciudad de Buenos Aires, Argentina, aquí propongo situar los casos etnográficos que componen esta obra en el entramado de debates sobre políticas/derechos culturales, democratización/democracia cultural (García Canclini, 1987; Rabossi, 1997; Bayardo, 2008; Chauí, 2008) y potencialidades socio-políticas –críticas– del arte (Mouffe, 2014) en el marco de procesos de politización de la cultura (Wright, 2004; Bayardo, 2000).

Sin embargo, antes de adentrarme en este recorrido, me interesa que el lector comprenda el modo en el que fui construyendo estos lineamientos teórico-metodológicos para estudiar prácticas, experiencias y políticas que conceptualizo como arte-transformadoras[1].

Hace casi 20 años, empecé a trabajar desde la antropología con artistas de circo, principalmente artistas callejeros de la ciudad de Buenos Aires que no

1 Conceptualizar y definir un campo de producción y de prácticas siempre es tarea compleja. Nos coloca en dilemas en torno a qué prácticas incluimos y cuáles no, dónde ponemos los límites, qué excluimos. Sostengo que estos dilemas se vinculan a enfoques que han dominado largamente a las ciencias sociales en los que las definiciones o categorías se utilizan para clasificar/ordenar/jerarquizar. Estas operaciones suelen obturar posibilidades. Es esto o es aquello. Es de esta manera o de esta otra. Es mejor o peor. En cambio, cuando recurrimos a estas definiciones para observar y repensar procesos sociales –que siempre conllevan disputas, negociaciones, relaciones de poder– pueden llevarnos a abrir canales que permitan repensar las prácticas que solemos categorizar y posicionarnos frente a esas categorías como construcciones sociales en permanente redefinición. Arte y transformación social, pero también inclusión, derechos/políticas culturales, intervención, son conceptos que desde la antropología podrían considerarse como categorías nativas, conceptos que se usan, con los que los agentes sociales con quienes trabajamos definen y redefinen sus prácticas. Conceptos que tienen sus historias, sus trayectorias y que circulan y son apropiados por actores sociales diversos. Artistas, trabajadores culturales, movimientos sociales, agentes estatales, formuladores de políticas, organismos internacionales intervienen –con distinto grado de poder– en dichas definiciones, les otorgan sentidos diferenciales, en casos ideológicamente contrapuestos, y conforman entramados de negociaciones y disputas. Por consiguiente, la propuesta de conceptualizar un conjunto de prácticas como "arte-transformadoras" es una operación que no busca como propósito central definir, sino más bien indagar en los usos y sentidos disputados que las caracterizan.

provenían de la "tradicional" forma de reproducción de estas artes, al interior de "familias de circo". Estos artistas habían aprendido los lenguajes circenses en escuelas y centros culturales que comenzaban a multiplicarse en la ciudad de Buenos Aires y en otras ciudades del país desde mediados de los años 90. Acercarme al Circo en aquellos años desde la antropología fue un gran desafío. No había nada escrito –exceptuando la bella *Historia del circo* de Beatriz Seibel (1993) o una anterior de Raúl Castagnino (1969)–, no había investigaciones, no había campo ni colegas con los que mirar y pensar juntos. Varias veces escribí que el Circo en nuestro país –y podríamos pensar también en muchas otras expresiones artísticas populares– ha sido un arte tan negado, desprestigiado y marginalizado, que ni siquiera contaba con intelectuales interesados en investigar y narrar sus particularidades como arte escénica, como oferta cultural, como profesión, como arte popular. Por consiguiente, en mi trayectoria de investigación, esa especie de vacío de miradas sobre estas artes se presentó como un gran desafío pero también como un espacio privilegiado porque todo estaba por analizarse.

Esta situación inicial me llevó a estudiar el caso del arte circense desde las más diversas aristas: trabajé con la resignificación y resurgimiento de este género artístico en términos estéticos/estilísticos (Infantino, 2005, 2012, 2014), indagué en las identificaciones de estos "nuevos artistas" –que no provenían de familias de circo– como nuevos actores sociales que se introducían en ese mundo y como trabajadores culturales en pleno apogeo neoliberal (Infantino, 2011, 2013). También trabajé con procesos de identificación y politización de la cultura, con corporalidades, con políticas culturales (Infantino, 2010, 2015a, 2015b).

Desde los inicios de mi trayectoria de investigación, me interesó analizar las dinámicas desde las cuales se practican, se apropian/resignifican y "se usan" las artes. Siempre me atrajeron las prácticas de los artistas en tanto actores sociales que podían retomar y resignificar un género artístico, dotarlo de nuevos significados, manipularlo y a través de esos procesos, generar adscripciones identitarias, alteridades, disputas, tanto al interior de la formación cultural particular como hacia afuera de la misma. Encontré en estos procesos intersticios interesantes para estudiar los sentidos diversos que esos "usos del arte" conllevan, en tanto espacio de resignificación estética/estilística, como herramienta de disputa política por reconocimiento, en tanto ámbito para pelear por alternativas de vida y de trabajo, o como instrumento de intervención social para luchar por la transformación de diversas injusticias que atraviesan a nuestras desiguales sociedades (Infantino, 2014).

Paralelamente, en estos "usos del arte", encontré también un espacio para indagar en los modos en los que los conceptos nunca se presentan como unívocos en sus acepciones, sino más bien circulan, se usan y se apropian con diferentes significados y desde diversos posicionamientos político-ideológicos de acuerdo a quién tiene el poder para definirlos y con qué fines. Este camino me llevó a acercarme al terreno de las políticas culturales y al modo en el que se fueron modificando los conceptos de cultura, artes, democracia cultural, democratización de la cultura, políticas culturales y transformación/inclusión social a través del arte (Infantino, 2015, 2018).

De esta manera, en los últimos años estoy trabajando con este interés en relación a ciertas estrategias particulares de acercarse a la práctica artística y a la intervención social/comunitaria en vínculo con ideas de cambio y transformación social. Sostengo que estas políticas/estrategias/acciones arte-transformadoras se presentan como un área de desarrollo de prácticas institucionales, públicas y/o autogestivas que viene ampliando su presencia en diversos ámbitos nacionales e internacionales y que se encuentra escasamente conceptualizada en el campo de estudio de las políticas culturales (Infantino, 2018). Sigo mirando a las artes y a los/as artistas circenses, militando junto a ellos y ellas por mejores condiciones de desarrollo de estas artes en el país, acompañando el proceso de demanda por una ley nacional de circo y reflexionando acerca de ese viraje de disputa política en términos también de búsquedas de transformación social, aspectos que abordaré específicamente en el capítulo ocho de este libro. Pero además estoy pensando estos temas en términos comparativos a través del intercambio colectivo con las colegas que, trabajando con diversos lenguajes artísticos –teatro comunitario, fotografía, orquestas infanto-juveniles, circo, danza– aportan sus miradas en los distintos capítulos de este libro. Con ellas venimos "pensando juntas" y preguntándonos acerca de las historias, particularidades y tensiones que atraviesan estos espacios de intervención, militancia, producción colectiva y gestión cultural desde el arte.

Compartí esta trayectoria vivida en términos de investigación y acción en el campo de la cultura, enlazando e iluminando fragmentos del pasado, organizando mi recuerdo narrativo con algunos propósitos presentes y futuros (Ochs, 2000). Uno de ellos, quizás el más pragmático, es el de brindar a la persona lectora información para comprender algunos de los recorridos que voy a transitar en las siguientes páginas. Entonces, tal como mencioné en un principio, el propósito fundamental de este primer capítulo es introducir al lector en una serie de marcos y discusiones conceptuales que permitirán abor-

dar y complejizar las diversas aristas que luego serán abordadas en los distintos capítulos de este libro, a partir de casos etnográficos puntuales.

Por consiguiente, en primer lugar realizaré una historización del campo de las políticas culturales con el fin de evidenciar el proceso de ampliación/pluralización del concepto. En el contexto latinoamericano, es durante la década de 1980 cuando se asiste a dicha ampliación, en tanto "la" política cultural dejó de ser tomada en su sentido restringido y elitista –como un instrumento para ofrecer servicios y acceso a "la cultura" o para proteger "el patrimonio"– pasando a acentuar su carácter plural (García Canclini, 1987). Así, "las" políticas culturales fueron pensadas como herramientas con múltiples fines y en las que intervienen una diversidad de agentes que apelan desde distintos sentidos y desiguales condiciones de poder a "la cultura" (Crespo, Losada y Martín, 2007; Crespo, Morel y Ondelj, 2015).

Este proceso de pluralización del concepto de política cultural me llevará a indagar en las maneras en las que la cultura y el arte comienzan a erigirse en tanto recursos "para" fines diversos (Yúdice, 2002a). Así, las ahora plurales "políticas culturales" son consideradas como herramienta para el desarrollo –económico–; para la promoción de la diversidad o la cohesión social; para gestionar el riesgo social en sociedades cada vez más impactadas por las consecuencias del neoliberalismo; o como instrumento de demanda y disputa política en procesos de politización de la cultura.

Desde este recorrido, expondré la diversidad de agentes que intervienen en el campo de las políticas culturales abogando en abordajes contemporáneos de las mismas, que las piensan desde un sentido amplio que trasciende la exclusividad estatal (García Canclini, 1987; Crespo et. Al. 2014; Infantino, 2018). Así, sostengo que las políticas/estrategias/acciones de arte y transformación social, desarrolladas tanto por agentes estatales como por organizaciones/movimientos sociales y/o colectivos artísticos, deben ser estudiadas como un área de desarrollo de políticas –culturales, pero también sociales, educativas, juveniles– que trasciende la exclusividad estatal, sobre todo, como ya argumenté en otros trabajos (Infantino, 2018), en una "era de liberalismo avanzado en la cual un gran número de las funciones del Estado han sido privatizadas, descentralizadas, internacionalizadas, subcontratadas" (Shore, 2010, p. 45). Esto también me lleva a advertir acerca del rol que las agencias internacionales vienen desplegando en el campo cultural, ya sea delineando conceptualizaciones que impactan en las agendas estatales locales y nacionales como en las acciones desplegadas por organizaciones civiles.

Luego, me detendré en historizar y caracterizar las políticas/estrategias/acciones arte-transformadoras. Analizaré los contextos sociales y políticos en los que se afianzan, para finales de los años 90 y principios del nuevo milenio, los sentidos atribuidos a las potencialidades socio-políticas del arte para la transformación social y los modos en que dichos sentidos se apropian desde discursivas ideológicas diferenciales: arte como instrumento de asistencia/prevención/control o arte como derecho/estrategia de disputa política. Finalmente, estudiaré las maneras en las que el arte y sus posibilidades transformadoras se fueron presentando en años recientes como estrategias para disputar políticamente reconocimiento y redistribución de recursos, en torno a demandas por políticas culturales democráticas y participativas. Estos sentidos emergentes en relación con las potencialidades transformadoras del arte serán abordados a partir de reseñar algunos procesos y políticas culturales que caracterizaron al contexto latinoamericano y específicamente a la Argentina durante gobiernos identificados como "progresistas" o "anti-neoliberales", que pregonaron, al menos discursivamente, nuevas modalidades de conceptualizar el rol del Estado frente a la cultura y las artes. Analizaremos entonces potencialidades, complejidades y limitaciones en estos procesos para completar el abordaje procesual que propongo con este capítulo.

De la cultura como derecho a la cultura como recurso

> Entendidas en un sentido estricto las políticas culturales son un campo de problemas construido internacionalmente en la segunda mitad del siglo veinte, con el fin de las guerras mundiales y la conformación del Sistema de las Naciones Unidas. Es entonces cuando se extiende la creación de instituciones públicas para administrar el sector y se realizan conferencias intergubernamentales que definen conceptos básicos y agendas comunes de los Estados. Los sustentos conceptuales de las políticas culturales se hallan en el reconocimiento de los derechos culturales como parte de los derechos humanos, sancionados en 1948. [...] El contenido principal de estos derechos culturales reconocidos a todo ser humano, refiere a participar libremente en la vida cultural de la comunidad, disfrutando de las artes y del progreso científico técnico, y a gozar de los beneficios morales y materiales derivados de las creaciones científicas, artísticas e intelectuales de que fuera autor.
>
> Rubens Bayardo, 2008, p. 18.

Tal como sugieren diversos autores (García Canclini, 1987; Rabossi, 1997; Bayardo, 2008; Mejía Arango, 2009; Morel, 2011; Infantino, 2018), pensar a las políticas culturales en el contexto latinoamericano no podría escindirse del modo en que las mismas se constituyeron en herramienta fundante de nuestros Estados nacionales a fines del siglo XIX. Fue a través de diversas acciones culturales que se consolidaron procesos de conformación de hegemonía política en la construcción de aquellos Estados nacionales (García Canclini, 1987). No obstante, "lo nuevo" en el campo de las políticas culturales que se va consolidando para mediados del siglo XX, es la existencia de reparticiones que agrupan las distintas instituciones culturales en un mismo sector de la administración pública en vínculo con el "acuerdo" internacional de sumar a la cultura al terreno de los derechos (García Canclini, 1987; Bayardo, 2008).

Néstor García Canclini (1987) señala que el comienzo de construcción institucional del área de la cultura está íntimamente vinculado, entre otras cosas, a las conferencias intergubernamentales organizadas por UNESCO, entre 1970 y 1982, que fueron fortaleciendo el reconocimiento de la necesidad de una política pública que se encargue de "lo cultural", de la defensa del patrimonio nacional, del acceso de los sectores populares a la cultura y de la protección de los derechos de artistas y trabajadores culturales.

Estos primeros pasos de reconocimiento de lo cultural como derecho humano que debería ser garantizado por los Estados a través de acciones que fomenten el acceso a "la cultura"[2], con el paso de los años fue cediendo ante nuevos sentidos en torno a la potencialidad de la cultura como recurso para posibles soluciones de orden económico, político y social dentro del contexto de la globalización (Yúdice, 2002a). Por un lado, este proceso fue generando una revalorización de la diversidad cultural en términos multiculturales, que, al tiempo que trajo aparejada una ampliación pluralista del sentido restringido de cultura –antes asociado exclusivamente a la "alta cultura", las "bellas artes" y el "patrimonio"–, frecuentemente invisivilizó el lugar de desigualdad ocupado por esas "culturas diversas"[3]. Por otro lado,

2 Cabe aclarar que la noción de derechos culturales, si bien conlleva esta historia, ha atravesado grandes complejidades para su consolidación, situación que frecuentemente la coloca en un espacio de inferioridad frente a otros derechos.

3 Eduardo Menéndez señala que, a partir de la imposición de estas tendencias de corte multicultural, los sujetos no tendrán tantos inconvenientes para que se reconoz-

este proceso consolidó la apelación instrumental a la utilidad de la cultura con fines sociales, políticos y económicos, situación que implicó su justificación, cada vez mayor, en términos de utilidad/impacto, minimizando en cierta medida su conceptualización como derecho. Me interesa particularmente aquí destacar este desplazamiento de sentidos, ya que será de utilidad para comprender el terreno que antecede a ciertos "usos" del arte justificados en su utilidad social.

En un interesante análisis para el caso inglés, Eleonora Belfiore (2002) sostiene que fue en la neoliberal Inglaterra de los años ochenta cuando se asentó la justificación de la inversión pública en las artes en función del rédito económico. En dicho contexto se debatía la responsabilidad del Estado en la preservación, difusión y promoción de "la cultura", centralmente desde una política que se proponía reducir el gasto público y engrosar el sector privado. Asimismo se asistía a una revisión de los lineamientos que habían caracterizado a las políticas culturales desde los años de la post guerra, destinadas a garantizar el "acceso" y la "excelencia", llevando "alta cultura" a la gente para "beneficiarla" (Belfiore, 2002) y, agregaría, para "civilizarla"[4]. Esa actitud paternalista y elitista ya no era aceptable en los nuevos tiempos, por lo cual:

En este nuevo clima de incertidumbre acerca de los futuros niveles de gasto público, se creyó al interior del mundo del arte que, en función de sobrevivir, el arte necesitaba argumentar de manera sólida en contra de mayores reducciones en los financiamientos (Belfiore, 2002, p. 94, trad. propia).

Belfiore sostiene que esta argumentación asentada en el rédito económico que el arte y la cultura traerían a las ciudades en procesos de regeneración urbana, funcionó como antecedente para abordar a la cultura y las artes como estrategias de inclusión y desarrollo social en los años noventa. La oleada de proyectos de inversión inspirados en "regenerar" las antiguas ciudades industriales europeas y convertirlas en "ciudades creativas" a par-

---

can sus diferencias, pero no encontrarán condiciones favorables para el cambio en sus situaciones de pobreza, desigualdad y subalternidad (Menéndez, 2010).

4 La crítica al paradigma de democratización/difusionismo cultural anclado en una noción restringida de cultura se erige como base para imaginar otras modalidades que amplían la noción de cultura y que proponen modalidades vinculadas a la democracia cultural participativa (García Canclini, 1987), aspectos sobre los que volveremos más adelante.

tir de mejorar la imagen urbana evidenciaron notables fracasos y comenzaron a ser criticados como una "máscara carnavalesca" usada por políticos locales y nacionales para encubrir persistentes inequidades en el crecimiento económico y notables desigualdades sociales (Harvey, 1989. En: Belfiore, 2002). En consonancia con estos fracasos y en relación con un nuevo interés por mejorar la calidad de vida de las personas, las dimensiones sociales de la regeneración urbana se convirtieron en un nuevo foco de atención, en Inglaterra y en la Comunidad Europea. Aquí, dirá Belfiore (2002), se añade un nuevo elemento vinculado a la proliferación de la inversión pública en las artes desde agencias estatales no específicamente artísticas –provenientes del sector de salud o de servicios sociales, entre otros– menos preocupadas por consideraciones estéticas o económicas y ponderando el "impacto social del arte".

En función de este recorrido sobre la política cultural inglesa –y, en cierta medida extensible a Europa– Belfiore sostiene que durante los años noventa se agudizó el vínculo entre artes/cultura y sus posibles efectos sociales, recuperando, desde la retórica de los organismos de financiación, las palabras clave que habían caracterizado ampliamente el campo artístico comunitario: participación, empoderamiento, cohesión social, crecimiento personal y comunitario, democracia cultural. Ello provocó, al igual que en los años ochenta, cierta presión sobre los mundos de arte por justificar sus acciones ya no –exclusivamente– en términos de rentabilidad económica, pero sí en términos de impacto/utilidad social. Por consiguiente, la autora concluye que "Las políticas actuales en el ámbito cultural son la derivación de las teorías instrumentales de la cultura que dominaron el debate político en los años ochenta" (Belfiore, 2002, p. 97, trad. propia), pero ahora con un desplazamiento de sentido hacia los impactos sociales del arte.

Tal como argumenté en otros trabajos (Infantino, 2012, 2018)[5], el contexto latinoamericano presentó otras especificidades que favorecieron la justificación de las políticas culturales como estrategias de desarrollo –social y económico–, vinculadas a una nueva crisis cíclica del capitalismo –crisis de acumulación de capital– en los años noventa post Consen-

5 Algunos de los ejes de discusión de este apartado y del siguiente han sido elaborados previamente en "De pluralizar las políticas culturales al arte para la transformación social" (Infantino, 2018). Aquí recupero y complejizo algunos de esos análisis.

so de Washington. Aquí, organismos financieros internacionales como el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional, comenzaron a lanzar sus programas de ajuste estructural que integraban diversas áreas de reforma política (Murillo, 2006). Comienza así a diagnosticarse como motivo central del "retraso" o "subdesarrollo" de los países pobres ya no sus "falencias culturales" y su falta de infraestructura –al estilo en el que se había argumentado a partir de la "teoría de la modernización" desde los años 40 (Balazote, 2007)–, sino al "excesivo crecimiento" de las instituciones estatales. En consecuencia, en América Latina se abandonan las estrategias de desarrollo propias de las décadas anteriores para volcarse definitivamente hacia tendencias neoliberales.

En este contexto, en términos de políticas culturales, comienza a virar el tipo de justificación de la inversión pública en la cultura y las artes. En sintonía con el clima de época, la reducción de las funciones del Estado en materia de garantización de derechos se convertirá en discurso hegemónico, por lo cual la cobertura de los derechos culturales, siempre considerados de menor jerarquía frente a otros tipos de derechos, se verá cada vez más afectada. La reducción del gasto público implicó no solo la valoración de la cultura en términos "rentables", sino que al igual que en Inglaterra y Europa, derivó en una justificación instrumental del recurso de la cultura en función de aportar soluciones a las consecuencias del modelo neoliberal impuesto en la región.

En efecto, la conversión de las políticas culturales en políticas económicas y sociales (Yúdice, 2008) se agudizó en los años 2000, colocando a la cultura como "la solución" para enfrentar los efectos del neoliberalismo, ya sea desde un discurso de inclusión, contención, asistencia, prevención y/o control de las poblaciones vulneradas como desde los beneficios económicos que la creatividad, la cultura y el arte traerían aparejados para las cada vez más desiguales ciudades del mundo. En definitiva, impacto económico e impacto social del arte y la cultura se erigen como dos dimensiones desde las que se intentan resignificar las estrategias de desarrollo (Kliksberg, 1999).

Este proceso de reconversión en el ámbito de las políticas culturales no puede ser visto de manera descontextualizada. Si observamos el campo de las políticas públicas en general, y específicamente el de las políticas sociales, lo que observamos es una redefinición de la "cuestión social" ya no en términos de "trabajo" sino de "nueva pobreza" (Merklen, 2010). De acuerdo al análisis

propuesto por Merklen, el cambio semántico se consolidó en las acciones –políticas sociales– que pasaron de tener el foco en el trabajador a tenerlo en el pobre. Se abandonaba de esta manera una larga tradición que en América Latina había tenido al trabajo como estructurador de la acción social en términos de protección de los derechos del trabajador y regulación del mercado de trabajo. A partir de la década de 1980 y acentuándose en la del 90, la política social se erige en función de que los pobres "salgan" de la pobreza. Frente a esto, el rol de los Estados –y la cooperación internacional– será el de destinar recursos y "ayudas" para que sean los pobres quienes deban elaborar sus propias estrategias para salir de dicha situación. Merklen sugiere que estas políticas de "activación social", implican el pasaje de una política social de "protección" –derechos de los trabajadores– a una de "activación". Las nuevas políticas sociales a partir de este giro ya no buscan intervenir sobre las relaciones sociales que generaron la pobreza como consecuencia de la organización jerárquica de la sociedad, sino sobre los propios sujetos, los pobres (Merklen, 2010).

En efecto, la focalización de las políticas públicas en los individuos "vulnerables", los pobres, los carentes, los desfavorecidos, conjugó una refundación neoliberal del Estado (Grassi, 2004), erosionando el modelo de ciudadanía social que había sido asociado al Estado de Bienestar y otorgando primacía al mercado como mecanismo de inclusión. Esto significó, tal como analiza Moyano en el capítulo que integra este libro, el despliegue de un nuevo modelo ciudadano basado en la capacidad de consumo y en una dinámica de individualización en la cual la sociedad empezó a exigir a los sujetos que se hicieran cargo de sí mismos –independientemente de sus recursos materiales y simbólicos– y que desarrollaran sus propios soportes y competencias para disponer de bienes sociales cuyo acceso había estado garantizado por el Estado (Grassi, 2004; Svampa, 2005; Moyano, 2017). De este modo, se desencadenó un proceso de pérdida de soportes sociales y materiales antes garantizados y de empobrecimiento producto de la inflación, el deterioro salarial y la precarización laboral, que afectó a los estratos más bajos de aquellos sectores, generando una "nueva pobreza" (Svampa, 2005).

Muchas de las propuestas arte-transformadoras como las que presentaré específicamente a continuación, surgen y/o se afianzan en el contexto de época que recorrí y se vieron influenciadas por los discursos que fueron instalando la instrumentalidad de la cultura para el desarrollo económico de

las ciudades y la inclusión –asistencia/gestión/control– de los sectores desfavorecidos. No obstante, de modos complejos y no sin conflictos, muchos de sus hacedores fueron luchando para sostener otras modalidades de pensar las propuestas socio-artísticas que disputen su mera instrumentalidad. Programas culturales enmarcados en discursos de democracia cultural participativa, centros culturales, colectivos artísticos o de intervención en el espacio público a través del teatro comunitario, la murga, el muralismo, la plástica, la comunicación popular gráfica, radial o audiovisual, el circo, la danza, el arte callejero, distintos géneros musicales, bibliotecas populares, entre otros lenguajes artísticos, se erigen como referentes de propuestas culturales que intervienen artística y socialmente promoviendo el derecho a formarse y a producir arte entre actores de sectores vulnerabilizados que de otro modo no accederían igualitariamente a esas posibilidades. Muchas de estas propuestas trabajan en barrios precarizados y con poblaciones vulneradas en sus derechos, pensando al arte como un mecanismo para generar nuevas formas de pertenencia, participación y organización comunitaria, así como para potenciar el desarrollo de capacidades de creación y autonomía en sus destinatarios (Infantino, 2018).

Si bien los discursos instrumentales de la cultura influenciaron el contexto de surgimiento y crecimiento de propuestas arte-transformadoras, intentaré en el siguiente aparatado distinguir algunos de los sentidos diferenciales asociados a dichas propuestas. En definitiva, preguntarnos: ¿Qué implica pensar en políticas culturales y usos del arte "para" el desarrollo, la inclusión, la gestión del riesgo social y/o la transformación social y cultural?; ¿significa lo mismo "empoderar" a los pobres a través del arte y la cultura y lograr disminuir el supuesto riesgo que sus acciones llevan implícitas que luchar por un acceso igualitario a los derechos culturales?; ¿fomentar el desarrollo a través de la ampliación de ofertas culturales creativas/innovadoras significa lo mismo que reconocer dichas ofertas como ámbitos para luchar por reconocimiento de prácticas culturales colectivas/comunitarias/participativas? Claramente, los intereses y los posicionamientos ideológicos no coinciden en unos u otros abordajes. No obstante, como veremos en los próximos apartados, estos distintos sentidos desde los que se puede utilizar la cultura se encuentran disponibles, coexisten y se usan, modifican, reproducen y/o disputan.

Arte y transformación social: trayectoria de un concepto y sentidos disputados

> Las historias que insisten en mirar la construcción del campo de las políticas culturales como un efecto primordial de la UNESCO o de su inclusión en el campo del desarrollo, simplifican la complejidad de los diferentes procesos intelectuales, artísticos, políticos y sociales que han llevado a hacer de la cultura un recurso de movilización social y política. Esta perspectiva globalocéntrica de las políticas culturales, que "solo encuentra agencia en los niveles en los cuales operan los denominados actores globales" (Escobar, 1999a, p.358) excluye las complejas relaciones entre cultura y poder que se dan en las múltiples maneras de abordar la relación entre cultura y movilización social en América Latina en la actualidad.
>
> Ana María Ochoa Gautier, 2002, p. 11.

En el apartado anterior, comenzaba justamente recorriendo el proceso de institucionalización de las políticas culturales en relación a esa "perspectiva globalocéntrica" que critica Ochoa Gautier en la cita que utilizo aquí. Resulta interesante retomarla porque justamente considero que esta perspectiva se vincula con una operación que reduce los sentidos de las políticas culturales a ámbitos de administración de lo simbólico o a dinámicas burocráticas de gestión de las artes, que, aunque muchas veces trasciendan al Estado y a las instituciones globales, terminan brindándoles un espacio de privilegio. Este procedimiento de reducción oculta, al mismo tiempo, el carácter complejamente político de movilización de conflictos culturales que las políticas culturales conllevan.

En efecto, cuando se plantea que las políticas culturales se constituyen para fines de organización o transformación cultural y/o sociopolítica en tanto recurso (Yúdice, 2002a), –sea éste recurso económico, cultural, social, político– lo que se está argumentando es que existen maneras diferenciales de conceptualizar la relación entre cultura y política (Ochoa Gautier, 2009; Mercado, 2018). En definitiva, lo que propongo es comprender que una vez que la cultura se instala como un recurso se la usa desde sentidos diversos, con diferentes intereses y con desiguales espacios de poder para imponer dichos sentidos.

Por consiguiente, si atendemos a este proceso podemos complejizar la emergencia de los usos del arte para la transformación social desde otras aris-

tas que transcienden los mecanismos de construcción de hegemonía y poder –la mirada globalocéntrica y estadocéntrica– indagando en intersticios y procesos de lucha por hegemonías alternativas (Williams, 1977) que se despliegan en el disputado campo de las políticas culturales.

Tal como fui argumentando en diversos trabajos (Infantino et al., 2016, 2018), la movilización del arte como instrumento para disputar cambios y transformaciones sociales no es nueva –podemos encontrar antecedentes como mínimo desde los años 60 en los vínculos entre movimientos sociales, asociaciones de base, militancia, activismo, arte y política– pero adquiere una dimensión particular y ciertas especificidades en el contexto sociohistórico que analicé en el apartado anterior. En el marco de acciones autogestivas en manos de colectivos artísticos y/o experiencias comunitarias, o desde el ámbito de las políticas públicas, se propagan a partir de los años 90 propuestas que, partiendo de los más diversos lenguajes artísticos –teatro, circo, danza, música, cine, artes visuales, entre otras– desarrollan estrategias de intervención tendientes a la inclusión social y/o a la transformación en el desigual acceso a los derechos culturales.

¿Cuáles son las historias de las propuestas arte-transformadoras? ¿Cómo se vinculan con los contextos sociales y políticos en los que surgen? ¿Cuáles son los sentidos que se les atribuyen? ¿Cómo se vinculan/apropian/tradicionalizan elementos de una historia que disputa y expande nociones canónicas de arte?

Para rastrear genealogías resulta central reseñar algunos movimientos en el campo del arte (Bourdieu, 1990, 1995, 1997) que si bien se vinculan con cuestionamientos previos –por ejemplo, desde las vanguardias artísticas e intelectuales de principios del siglo XX– toman un carácter particular a partir de los años 60 y 70, tanto a nivel internacional como nacional. Una de las características centrales de estos movimientos vanguardistas[6] se vincula con la interpelación ante la ilusión de autonomía del campo artístico. Tal como de-

6 Por movimientos vanguardistas en el arte desde la década de 1960 refiero a movimientos que se despliegan en diversas territorialidades. Por un lado, las propuestas contraculturales desplegadas en EEUU y el Reino Unido en donde hippies y bohemios criticaban los valores y las prácticas del mundo burgués (Stuart Hall y Jefferson, 2000; Feixa, 2006). Por el otro, las experimentaciones estéticas que se promovían y que cuestionaban el modo de reproducción hegemónica del campo artístico, desde diversas propuestas –arte conceptual, arte relacional, arte activista, happening, perfomance– de las que presentaremos algunos ejes aquí. Para profundizar, ver García Canclini, 2010.

sarrolló Bourdieu (1995), el campo artístico define su especificidad en torno a esta autoproclamada autonomía ante otros campos –político, económico– en función de reglas propias en torno a la legitimidad cultural. Si bien el autor destaca cuan relativa es dicha autonomía, la misma es eje vertebrador de la constitución del campo. Es esta ilusión la que puede verse cuestionada a partir de propuestas que promovieron la disolución de las fronteras que definían al "arte por el arte", promoviendo su vinculación con la vida cotidiana, con la política, con la realidad social. En palabras de García Canclini (2010), dichas vanguardias buscaban:

> Trascender el aislamiento elitista del arte sacando las obras del museo a la calle, asociándose a movimientos sociales y políticos transformadores. Aquella concepción vanguardista enlazaba la crítica a las instituciones de élite y a la sociedad opresora con la utopía de una sociabilidad por venir, que la comunidad de artistas intentaba anticipar. (p. 135)

El cuestionamiento de las jerarquías culturales hegemónicas, de las reglas de juego del campo artístico y sus normas de legitimación fue propiciando una deriva hacia la idea de la obra de arte y la práctica artística como herramienta para el cambio social. De acuerdo a Palacios Garrido (2009) en su análisis sobre el arte comunitario en Gran Bretaña[7], la crítica del individualismo como eje del proceso creativo y del artista como creador aislado y genial, favoreció que un número importante de artistas renunciasen a su estatus y cambiasen un marco de elitismo cultural por una vinculación de su trabajo a problemáticas del contexto social en el que se desenvolvían sus vidas normalmente, en relación con grupos sociales desfavorecidos y sus necesidades. Esta importancia por el contexto llevó a sacar a la obra de arte de la galería y del museo y a situarla en ámbitos más cotidianos.

En el contexto latinoamericano, desde los años 60, se desarrolló la denominada práctica de la "concientización", cuya estrategia era retar a la política estatal, las instituciones elitistas y la estratificación social legitimadas por el

7 Arte comunitario es el concepto por el cual se denominan este tipo de prácticas artísticas vinculadas a cierta concepción de arte y transformación/cambio social centralmente en Gran Bretaña y en literatura especializada de habla inglesa. En la literatura y práctica en América Latina se ha utilizado más la noción de arte para/y transformación social. Para profundizar, véase Nardone, 2010.

conocimiento institucionalizado, con el objetivo de propagar la causa de los sectores populares.

> Este movimiento operó multidisciplinariamente, abarcando la pedagogía (Freire), la economía política (el marxismo), la religión (la Teología de la Liberación), el activismo (fuertemente arraigado en comunidades eclesiales de base constituidas por trabajadores urbanos, campesinos y estudiantes), la etnografía, el periodismo, la literatura y otras prácticas culturales (Yúdice, 2002b, p. 342).

Tal como argumenta García Canclini (1988), en este contexto diversos artistas –escritores, cineastas, cantantes– se acercaron a la cultura popular ya no como conjunto de tradiciones embalsamadas que representarían el "alma del pueblo", al estilo romántico, sino como estrategia para esclarecer la condición de opresión del pueblo y luchar por transformarla. Todo este movimiento dejó huellas en el continente latinoamericano, más allá de haber sido bruscamente cercenado por las diversas dictaduras sufridas a partir de los años setenta.

En términos artísticos la búsqueda por redefinir las artes según criterios no elitistas y populares se multiplicó en distintos países de la región en un contexto de alta politización. En el caso argentino desde, por ejemplo, las experiencias fundantes del Instituto Di Tella en los años 60 al teatro militante en los 70[8] o las experiencias de teatro popular y arte callejero en la apertura postdictatorial de los años 80[9], nos encontramos con diversas experiencias que

8 Durante la década del 60 se desarrolló una "Vertiente teatral vanguardista cuya sede central estaría representada por el Instituto Torcuato Di Tella. Se trató de un espacio de intercambio y encuentro de experiencias estéticas heterogéneas que muchas veces reactualizaban los programas de las viejas vanguardias europeas. [En los años 70'] artistas provenientes de distintos circuitos teatrales y de diversas estéticas comienzan a concebir el compromiso político con la realidad social como algo que debía exceder la denuncia o el testimonio. Fueron experiencias coyunturales que llevaban a cabo intervenciones muchas veces espontáneas, semi-clandestinas y de índole local, ya que buscaban la participación del público con algún fin político o social. Se trataba de darle otra funcionalidad al teatro enmarcándolo en el proceso de transformación política y social que desde los sectores comprometidos con estos objetivos se veía como inminente" (Mercado, 2015, p. 37).

9 He trabajado en profundidad acerca de este contexto de época y el resurgimiento y resignificación de diversas expresiones artísticas populares. En este proceso focalicé mi trabajo en las artes circenses aunque analicé los vínculos que el resurgimiento de

incluían, desde propuestas específicas, una aguda crítica a los circuitos y modalidades convencionales y legitimados para la práctica artística. Las mismas muchas veces utilizaron un discurso politizado, crítico y trasgresor –donde el arte aparece como herramienta de lucha explícita o metafórica–, "llevando el arte a las calles", disputando el sentido mismo de qué es considerado arte o de los espacios de circulación, producción y reproducción artística así como promoviendo la democratización en el acceso al consumo y la producción del arte.

Estos distintos fenómenos que se pueden leer hoy como antecedentes de las propuestas/políticas y estrategias arte-transformadoras deben ser pensados como procesos de cuestionamiento a las dinámicas de legitimación hegemónica en el campo del arte y a la resignificación de las políticas culturales. La disputa por otras formas de hacer arte –más popular, comprometido, transgresor, crítico, emancipador– y la ampliación y pluralización de las políticas culturales que transcienden una visión elitista y restringida de la cultura, fueron espacios para disputar las reglas de juego en el campo del arte y su supuesta autonomía absoluta (Bourdieu, 1995).

No obstante, como ya planteamos, es para los años 90 cuando las propuestas arte-transformadoras comienzan a definirse con más fuerza. Destaco la idea de definición porque es en este contexto en el que muchos de los artistas y/o trabajadores culturales –que venían desarrollando prácticas artísticas, educativas y de intervención social vinculadas a sectores populares desde acciones individuales o propuestas colectivas autogestivas y/o desde agencias estatales en el marco de políticas participativas de promoción cultural– redefinen sus acciones en términos de arte y transformación social y/o inclusión/integración/intervención[10].

---

este lenguaje específico mantuvo con otros lenguajes artísticos. Murgueros, tangueros, candomberos, capoeiristas, artistas teatrales callejeros y comunitarios, músicos rioplatenses, entre otros, recuperaron y resignificaron estas artes populares, demandando canales de reconocimiento y diversificando/ampliando los circuitos de circulación y reproducción de estos diversos saberes y lenguajes (Infantino, 2014; Infantino y Morel, 2015).

10 Cabe señalar que la noción de arte y transformación social muchas veces viene asociada tanto en el discurso académico como en el de los propios hacedores culturales a otros términos: los que discuten problemáticas en torno a los procesos de exclusión/inclusión en términos socioeconómicos; los que atienden a la multidimensionalidad de los procesos de desigualdad; los que focalizan en distintos grupos sociales que atraviesan diversas situaciones de desintegración social, etc. Considero que la noción de transfor-

Así comienzan a gestarse prácticas que desde los más diversos géneros artísticos proponen espacios para la formación, la práctica y la producción artística con fuertes inserciones territoriales –frecuentemente asentadas en barrios periféricos– que dirigen las propuestas a sectores vulnerabilizados en sus derechos vinculando la práctica artística con sus potencialidades para transformar.

Ahora bien, ¿qué es lo que se comprende por "transformación social" y qué es lo que estas propuestas proponen transformar?

Más allá de los acentos en los que las distintas experiencias enfatizan, la mayor parte de este tipo de propuestas se une por una fuerte preocupación por el "para qué" del arte. Proponen el arte para transformar inequidades –de acceso y participación en la cultura y/o de oportunidades de formación artística–, para promover cambios –ya sea personales o grupales–, para luchar por un desarrollo cultural más equitativo, para luchar por circuitos culturales que discutan el desarrollo de ciudades y espacios urbanos desiguales y segregadas, para disputar visiones estigmatizantes acerca de las poblaciones subalternas. Encontramos en estos discursos un importante componente asociado a la pugna por la ampliación de derechos y muchas veces la transformación que se busca se vincula con la posibilidad de garantizar el pleno acceso al consumo y la producción artística como derecho.

Estos sentidos asociados al potencial transformador del arte, más vinculados a nociones de democracia y ciudadanía cultural (Chauí, 2008), se alejarían, en principio, de lo que analizábamos en el apartado anterior, sobre el uso del arte y la cultura como recurso expeditivo para el desarrollo –en su acepción acrítica, que frecuentemente se vincula a la negación/invisivilización de las desigualdades estructurales– o como herramienta de gestión del riesgo social, de contención y/o de asistencia. No obstante, muchas de las prácticas arte-transformadoras a las que nos referimos también se vieron influenciadas por estos otros sentidos con los que se fue instalando la cultura como recurso. Como propuse en otros trabajos (Infantino et al., 2016; Infantino, 2018) esta superposición puede ser analizada, por ejemplo, en vínculo con los destinatarios más generalizados de este tipo de propuestas: los jóvenes.

---

mación social dialoga e incluye a otras nociones y que además permite atender a otros procesos que se vinculan con disputas político-culturales y politización de la cultura a los que haremos referencia más adelante.

Frecuentemente, las propuestas de arte y transformación social buscan brindar espacios de formación y de producción artística, ampliando la oferta de educación no formal, promoviendo el derecho a la expresión cultural de sujetos que habitualmente viven en circuitos culturales relegados sin acceso igualitario a posibilidades de disfrute, goce y producción artística. De este modo, diversos proyectos culturales se proponen revertir las representaciones estigmatizantes que se han asentado sobre los sujetos juveniles destacando sus capacidades creativas en contraposición a las representaciones que los tildan de riesgosos, apáticos, hedonistas, apolíticos (Reguillo, 2000; Chaves, 2005).

Los y las jóvenes han sido –y son– estigmatizados/as mediante la adjudicación, en distintas coyunturas históricas, de características homogeneizantes. Partiendo de una comparación con una perspectiva adultocéntrica[11], al joven se lo fue cargando de distintas cualidades, que se naturalizaron como propias de "la juventud". Este tipo de mecanismo ordenador y jerarquizador ha justificado la intervención sobre los sujetos juveniles que se convirtieron en objetos a los que hay que atender, cuidar, guiar, controlar (Pérez Islas, 2002).

Así, los modos de pensar y representar a los jóvenes tendrán una influencia fundamental en las políticas que se dirigen a los mismos. Y es justamente el contexto de los años 90 en Argentina cuando los jóvenes, retomando el planteo de Oszlak (2009), ingresaron definitivamente en la "agenda estatal", convirtiéndose en objetos centrales de políticas públicas. La juventud, construida como problema social, aparece entonces caracterizada en la arena pública como violenta y propensa a la delincuencia, en la mayoría de los casos sin analizar los contextos de violencia a los que se estaba empujando a estos jóvenes: miseria, desocupación, estigmatización.

Este contexto de época de auge neoliberal en diversos países latinoamericanos y en Argentina en particular, junto con estos discursos hegemónicos acerca de los y las jóvenes, marcan fuertemente el crecimiento de las propues-

11 El adultocentrismo suele entenderse como "La hegemonía de la interpretación del mundo desde la postura del sujeto adulto/ masculino/ occidental, [...] que permite la ilusión de un modelo evolutivo en el desarrollo psicológico de los sujetos, en donde la juventud aparece como un tránsito a la adultez y por tanto un sujeto que "está siendo" sin "ser" [...]. Este dispositivo, el adultocentrismo, ubica igualmente al sujeto adulto en la condición de lo estático o punto de llegada" (Alvarado, Martínez y Muñoz Gaviria, 2009, p. 96).

tas arte-transformadoras. Y junto a ellas, lo que algunos autores analizan como "el paradigma preventivo/asistencial" (Kantor, 2008; Roitter, 2009), desde el que frecuentemente se ha justificado la práctica artística como estrategia de "rescate y prevención" de las juventudes vulnerables.

> El discurso de la 'salvación a través del arte', especialmente para la población pobre, los 'carentes', y dentro de ella a las y los jóvenes, 'los riesgosos', debería ser analizado con especial atención [...]; ya que, de lo contrario, se corre el riesgo de mistificar su potencial y reducir su contenido a meros instrumentos, en vez de resaltar como su principal atributo el de orientarse por la lógica del acceso y disfrute de experiencias artísticas enriquecedoras, inspiradas en la efectiva vigencia y ampliación de los derechos de ciudadanía (Kantor, 2008, En: Roitter, 2009, p. 3).

Más allá de acordar con este tipo de críticas ante los riesgos que conlleva el paradigma preventivo e instrumental de justificación de la práctica arte-trasformadora, sugiero no obstante analizar el uso y apropiación de este tipo de discursos de acuerdo a contextos de época. Los años de proliferación de las propuestas arte-transformadoras fueron los años de políticas focalizadas, de representaciones estigmatizantes acerca de los jóvenes pobres, de responsabilización de la pobreza en los individuos –excluyendo así, causales estructurales para explicar la misma– que, a través de diversas propuestas entre las que se destacaban las artísticas/culturales, debían "empoderarse". En este sentido, no es casual que en ese contexto muchas de estas propuestas hayan encontrado justificación en un paradigma preventivo que postulaba el arte como un instrumento para "ayudar", "contener", "asistir", "salvar", "incluir" y "gestionar el riesgo social". Tal como señalábamos en el apartado anterior para el caso de Inglaterra, muchos agentes culturales –independientes, institucionales y/o estatales– que se encontraban implementando acciones de intervención social desde el arte, tuvieron que justificar cada vez más dichas acciones en términos de impacto "social" del arte. Lo social aquí quedó restringido a un significante vinculado a la asistencia/gestión del riesgo o a su potencial casi mágico para fomentar el desarrollo socio-económico, perdiendo/inhabilitando y cercenando espacios para los componentes críticos, politizados, emancipadores, participativos, democratizantes, con los que "lo social" había sido significado por artistas, educadores, gestores, diseñadores y trabajadores de políticas/acciones culturales.

Aquí, la propuesta de Raymond Williams (1977) en torno a la noción procesual y dinámica de la hegemonía resulta útil para pensar en estos procesos en los que prácticas artísticas, educativas y de intervención social críticas pueden ser retomadas, apropiadas, incorporadas y resignificadas por el poder hegemónico. Los aportes del autor brindan herramientas para pensar en la disputa dinámica entre dominación, hegemonía y resistencia o contrahegemonía. La hegemonía, según Williams (1977), es un proceso, por lo que esta "Debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada. Asimismo, es continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada por presiones que de ningún modo le son propias"(p. 136). De este modo, la hegemonía como proceso se renueva, nutriéndose en muchos casos de esas resistencias, en tanto lo hegemónico siempre es dominante, pero nunca lo es de un modo total y exclusivo. Existen contrahegemonías o hegemonías alternativas que en la medida en que se vuelven significativas, pasan a ser controladas, trasformadas y hasta incluso incorporadas. Con estos planteos Williams (1977) se aleja de las abstractas definiciones totalizadoras de una "ideología" o de una "concepción del mundo" dominante, para comprender lo hegemónico en sus procesos activos y formativos pero también en sus procesos de transformación.

Considero que atender a este dinamismo en la construcción de hegemonía permite dilucidar el modo en que algunos discursos que en su génesis proponían visiones alternativas pueden ir perdiendo esos sentidos críticos frente al consenso dominante al ser retomados e incorporados por el mismo. Algunos autores sugieren atender a estos procesos como una "colonización" de los reclamos, que actúa por la vía discursiva más que por la represiva, resemantizando el discurso de los oprimidos (Murillo, 2006). Otros, apuntan a comprender el modo en el que el conocimiento circula y se usa de maneras diferenciales de acuerdo a quién tenga el poder para imponer los sentidos diferenciales con los que se significa. "Los conceptos se erosionan", sostiene Menéndez (2010, p. 237), ya que las transformaciones en los sentidos iniciales de los conceptos son parte constitutiva de su uso.

Ahora bien, tal como sosteníamos a partir de Williams, si bien estos procesos hacen a la construcción permanente de la hegemonía, al mismo tiempo se resisten. Los actores sociales generan tácticas (De Certau, 2000) y usos estratégicos de los conceptos para disputar su resemantización acrítica, aun cuando

no siempre existan márgenes para imponer, como en el caso que estamos trabajando, sentidos transformadores y emancipadores.

Considero interesante destacar estos marcos conceptuales porque permiten complejizar los procesos por los cuales nos encontramos en las propuestas arte-transformadoras frente a una superposición de ciertos sentidos diferenciales que transitan entre un paradigma preventivo/asistencial y otro inclusivo y/o transformador anclado en la ampliación de derechos ciudadanos (Kantor, 2008; Roitter, 2009; Infantino, 2018). Desde el eje de la prevención/control, la cultura se presentó como "recurso" para luchar contra los efectos indeseados del neoliberalismo promoviendo la gestión del riesgo social atribuido frecuentemente a los sectores sociales empobrecidos y precarizados en las desiguales ciudades latinoamericanas. Mientras que desde el otro eje se registran opciones que se enfrentan a esta retórica de control de las poblaciones afectadas por el desarrollo neoliberal a través del arte y la cultura y que pregonan el diseño de estrategias redistributivas, ancladas en un paradigma de derechos, que disputen inequidades y garanticen igualdad en el acceso, participación y producción cultural urbana.

En este sentido, un mismo conjunto de prácticas socio-artísticas o de intervención social desde el arte para poblaciones vulneradas en sus derechos, presentó y continúa presentando justificaciones disímiles que podríamos relacionar con proyectos políticos e ideológicos diferenciales, o hasta antagónicos. Dichos sentidos se vinculan ampliamente con la variable de las agencias multilaterales de desarrollo y los lineamientos de la cooperación internacional que, como estudiamos en el apartado anterior, permean las acciones de toda la sociedad, influenciando a los lineamientos de los gobiernos, las políticas públicas y las acciones de la sociedad civil.

Tal como proponen Evelina Dagnino, Alberto Olvera y Aldo Panfichi (2006), esta superposición/cruce de significaciones en un mismo campo de prácticas, puede ser abordada desde la noción de "confluencia perversa" para estudiar cómo, en frecuentes ocasiones, los distintos proyectos que se disputan en la construcción democrática latinoamericana –centralmente el neoliberalismo y la democracia participativa– utilizan un discurso común de una sociedad civil activa, propositiva, participativa, empoderada, aunque con significantes político-ideológicos diferenciales. Agencias internacionales, Estado/sociedad civil, neoliberalismo y democracia participativa se presentan como ejes que ca-

racterizan la disputa por la construcción democrática en América Latina. Para comprender esta disputa, los autores subrayan la necesidad de trascender el mito del carácter unitario y virtuoso de la sociedad civil así como cierta visión dominante acerca del Estado que lo concibe como un ente administrativo homogéneo e indiferenciado.

A partir de la heterogeneidad que caracteriza tanto a los Estados como a la sociedad civil, se puede explicar la confluencia de políticas inspiradas en sentidos disímiles enmarcados en distintas tendencias político-ideológicas coexistiendo y disputando en una misma coyuntura histórica. Asimismo, para abordar la heterogeneidad en la sociedad civil y abandonar el mito que coloca a la misma como ente homogéneo y polo de virtuosismo, los autores proponen atender a la diferenciación interna existente en la misma en términos de "heterogeneidad de actores sociales –incluyendo agentes conservadores–, que desarrollan formatos institucionales diversos –sindicatos, asociaciones, redes, coaliciones, mesas y foros, entre otros– y una gran pluralidad de proyectos políticos, algunos de los cuales pueden ser incluso no civiles o poco democratizantes" (Dagnino et al., 2006, p. 31).

Considero que estas propuestas junto a la noción de hegemonía dinámica y procesual de Williams permiten elaborar un panorama que destaca la complejidad del terreno en el que se despliegan las propuestas/estrategias y políticas de arte y transformación social. Al mismo tiempo, en este apartado intenté caracterizar e historizar a este tipo de propuestas atendiendo, tal como sugiere Ochoa Gautier (2002), a los diferentes procesos intelectuales, artísticos, políticos y sociales que colocaron a la cultura y el arte como recursos de movilización social y política. En este sentido, atender al ámbito del arte y la transformación social en tanto espacio de desarrollo de políticas culturales en sentido amplio, que involucra desiguales agentes que "usan" el arte desde sentidos diversos y disputados, conlleva una estrategia analítica que pretende abrir espacios, indagar tensiones y complejizar dicho ámbito de desarrollo arte-transformador.

En el siguiente apartado pretendo indagar en los modos en los que estos sentidos diferenciales de concebir el potencial social y político del arte se fueron actualizando, expandiendo y politizando en las nuevas coyunturas histórico-políticas que caracterizaron a la región latinoamericana en el nuevo milenio.

Disputas político-culturales y sentidos emergentes de arte y transformación social en la última década en Latinoamérica

> Más allá de haber definido a la cultura como un habitus heredado, ella puede ser además un lugar de respuesta a la hegemonía oficial, una manera para desidentificarse con lo establecido y promover, desde allí, un campo de mayor visibilidad de los poderes que nos constituyen y que se reproducen socialmente.
>
> Víctor Vich, 2014, p. 88.

Hasta aquí analicé cómo el área y la noción de "cultura" se fueron institucionalizando, expandiendo su sentido restringido y presentándose como recurso para solucionar problemas de índole social y económica en tiempos neoliberales. No obstante, analicé el modo en que la apropiación de ese recurso y los sentidos atribuidos a las acciones artístico-sociales –políticas públicas, estrategias co-gestionadas y/o autogestivas– fueron respondiendo a diversas tendencias, enmarcadas tanto en proyectos políticos neoliberales como democratizantes. Los márgenes de poder para instalar unos u otros sentidos dependieron, y continúan haciéndolo, de una multiplicidad de variables que deben estudiarse empírica e históricamente.

Ahora bien, ¿qué sucedió en los últimos años con la cultura y sus políticas en Latinoamérica? ¿Podemos pensar en intersticios o márgenes más amplios de poder para disputar hegemonía y para la consecución de políticas culturales democráticas y participativas? ¿Cabe analizar estos procesos recientes en términos de politización de la cultura y de expansión de la noción de arte y transformación social? En este sentido considero ineludible referenciar los cambios políticos regionales que se sucedieron en Latinoamérica en la primera década y media del nuevo milenio y su impacto en las conceptualizaciones acerca de las políticas culturales que caracterizaron los gobiernos de corte popular, o al menos con un fuerte discurso anti-neoliberal, que acontecieron en la región en este contexto de época.

Sin entrar en un desarrollo extenso del período, cabe destacar que las últimas décadas han sido:

> El escenario temporal de la irrupción de movimientos populares y democráticos con capacidad de acceder y gestionar el poder del Estado

> en algunos lugares, en gran medida como reacción al funesto despliegue de los neoliberalismos ultramontanos en varios de nuestros países durante la década de 1990. [...] [Así], abundaron las acciones continentales y nacionales vertebradas en torno a estas grandes y queridas banderas populares [búsqueda de una Patria Grande latinoamericana, emancipada de los imperialismos y con justicia social] acompañadas de no pocas reformas políticas de importancia (leyes de democratización de los medios de comunicación, reformas constitucionales, programas sociales de mayor cobertura social, visibilización de nuestros pueblos originarios, posturas diferentes frente a los organismos multilaterales de crédito, etcétera) (Balán, 2015, p. 29. En: Santini, 2017, p. 122).

Tal como señala Santini (2017), si bien resulta imposible dejar de reconocer los avances políticos, sociales y económicos de ese ciclo progresista en América Latina, también fueron claros los límites de la mayor parte de las experiencias nacionales a la hora de promover reformas estructurales. En definitiva, no se logró una efectiva ruptura con el modelo liberal desarrollista o con el sistema financiero internacional. El combate frente a las causas estructurales de la desigualdad social en pos de una real distribución de la riqueza quedó lejos de la utopía así como las búsquedas por lograr una democracia directa y participativa (Santini, 2017). Partiendo de la complejidad y lo contradictorio de este contexto es que resulta imprescindible la noción que planteo acerca de las políticas culturales como complejo campo de negociaciones y disputas entre agentes diversos y desiguales. Estos agentes han intentado definir de manera diferencial qué es la cultura, qué es el arte y qué ejes deberían tratar las políticas que se encarguen de estos aspectos.

De esta forma, en este período se produce un viraje en los modelos de políticas culturales, desarrollándose nuevas maneras de pensar a la cultura, el rol del Estado y sus vínculos con la sociedad. Transformación que, tal como analizamos con anterioridad, venía debatiéndose en el campo cultural desde los años 80.

Para caracterizar este proceso resulta central destacar la experiencia de Brasil con propuestas que, como el Programa de Cultura Viva y los Puntos de Cultura[12] –implementados desde la gestión de Gilberto Gil a partir del 2004

12 Los componentes de este programa de política cultural pública pueden sintetizarse en acciones que se basan en concursos públicos para acceder a apoyo económico junto con la entrega de equipamiento para producción y registro audiovisual así como instan-

como ministro de Cultura en el marco de la presidencia de Lula da Silva– comienzan a introducir un cambio profundo en las maneras de conceptualizar y gestionar las políticas culturales. Si bien la noción de que el Estado no detenta la exclusividad en la formulación de las políticas puede ser rastreada con anterioridad a esta coyuntura, lo interesante del caso es el modo en el que dicho programa de política cultural pasó a estructurarse desde una concepción del Estado en su rol de promotor y regulador de la demanda de la sociedad civil. Como sugiere Celio Turino (2013), creador de Cultura Viva, se pasó a pensar en la posibilidad de lograr "un 'nuevo tipo' de Estado, que comparte poder con nuevos tipos sociales, escucha lo que nunca se escuchó, conversa con quien nunca conversó, ve a los invisibles" (p. 70). De acuerdo a Savazoni (2016):

> El Estado, más allá de que se trata de un inductor de procesos culturales, no es un agente responsable de 'hacer cultura'. Cabe a él, en última instancia, crear condiciones y mecanismos para que sus ciudadanos no solo accedan a los bienes simbólicos, sino también produzcan y vehiculicen sus propios bienes culturales, movilizando su contexto local como sujetos activos de esos procesos (Freire et. Al., 2003. En: Savazoni, 2016, p. 53, énfasis en el original).

Estos lineamientos no solo implicaron una resignificación del rol del Estado ante la cultura y sus productores, sino que además plasmaron en una política pública el desplazamiento de sentido en torno a la noción de cultura y arte que venía desplegándose desde coyunturas anteriores. La expansión de la idea de artista, productor/hacedor cultural, a agentes que otrora no habían sido considerados como tales[13]. La idea de una cultura viva en la sociedad, "pues la cultura es

---

cias de capacitación y conformación de redes de intercambio que conectan los distintos Puntos de Cultura en encuentros nacionales y regionales. Para profundizar en su historización y características en Brasil, véase: Turino, 2013; Calabré y Rebello, 2014; Savazoni, 2016; Santini, 2017.

13 Cabe aclarar que la expansión de la noción de patrimonio que trasciende la materialidad para incluir bajo el concepto de patrimonio cultural inmaterial a prácticas culturales históricamente subordinadas e invisibilizadas como "cultura", es otro eje en el que se asienta la pluralización de las políticas culturales y de la cultura, que dialoga de formas cercanas con las nociones inclusivas y plurales de cultura mencionadas aquí. La categoría quedó plasmada en el discurso de UNESCO y otros organismos internacionales a partir del informe titulado "Nuestra Diversidad creativa" (1997). Desde aquí,

inherente a la acción humana y todos la hacen" (Turino, 2013, p. 137). En esta conjunción entre un nuevo rol estatal en la gestión de las políticas y resignificadas nociones de cultura y arte, se actualizaron aquellas viejas banderas de un arte transformador/crítico en un sentido amplio, que permita generar nuevos caminos hacia políticas culturales democráticas y participativas, pero también liberadoras.

> Una política pública de acceso a la cultura tiene que ir más allá de la mera oferta de talleres artísticos, espacios y productores culturales; tiene que ser entendida en un sentido amplio, expresado en un programa que respete la autonomía de los agentes sociales, fortalezca su protagonismo y genere empoderamiento social. Cultura para acercar a los diferentes. Aproximación para que los diferentes se perciban próximos en esencia. Cultura que da coraje, une, potencializa. Este viene siendo el principal objetivo del programa Cultura Viva: la búsqueda de una cultura que libera (Turino, 2013, p. 136).

Víctor Vich (2014) propone conceptualizar a las políticas culturales en la actualidad, retomando esa "larga estrategia de pensamiento y acción que se promueve en América Latina desde hace décadas y que debería consistir al menos en dos proposiciones: posicionar a la cultura como un agente de transformación social y revelar las dimensiones culturales de fenómenos aparentemente no culturales" (p. 85). En definitiva, aun reconociendo el carácter de la cultura como un habitus heredado y reproductora de un orden social y simbólico, también puede agenciarse desde la cultura un "lugar de respuesta a la hegemonía oficial, una manera para desidentificarse con lo establecido y promover, desde allí, un campo de mayor visibilidad de los poderes que nos constituyen y que se reproducen socialmente" (Vich, 2014, p. 88).

Esta manera de concebir a las políticas culturales, nos está hablando de propuestas que pretenden revertir y/o cuestionar las estructuras de poder que

---

objetos, lugares, narrativas, celebraciones y performances, en suma, prácticas y bienes culturales de corte "tradicional", que no habían sido valorizadas como "cultura", se presentan con profundo interés para los gobiernos y los estados, atendiéndolos principalmente como posible alternativa para el desarrollo, las industrias culturales, el turismo, así como para la construcción de referentes identitarios (Cruces, 1998; Wright, 2004; Rotman, 1999; Morel, 2011). Considero que los vínculos entre la literatura vinculada a las políticas patrimoniales y las propuestas de políticas culturales que analizamos en este trabajo pueden ser profundizadas para iluminar diversos espacios de interlocución.

han jerarquizado tipos culturales, que han excluido identidades impidiendo su participación democrática en diversas esferas sociales, incluyendo la cultural. Y también nos está hablando de una expansión de la noción de transformación social que implica una resignificación del ejercicio de la ciudadanía, disputando una equiparación de los derechos culturales junto a los derechos civiles, sociales y políticos (Calabré y Rebello, 2014). Pero sobretodo nos está hablando de procesos de politización de la cultura en tanto estas resignificaciones no pueden ser vistas sin atender a los procesos de disputa política que diversos sectores subalternizados han ejercido demandando reconocimiento –material y simbólico–, participación y protagonismo.

En este sentido, cabe destacar que si bien la experiencia brasileña se ha convertido en inspiración para muchos países latinoamericanos, los procesos locales evidenciaron particularidades. Mientras que en Brasil Cultura Viva surgió como una iniciativa gubernamental, en otros países latinoamericanos "nació como una demanda de los movimientos culturales, construida a partir de la incidencia de esas organizaciones junto a gestores y organismos gubernamentales" (Santini, 2017, p. 134).

Para comprender la conformación de estos procesos de demanda regional por nuevos modelos de política cultural democrática y participativa en la región, resulta importante destacar la conformación de lo que tomaría el nombre de Plataforma Puente Cultura Viva Comunitaria. Este movimiento nace en 2010 en Medellín, Colombia, donde 100 organizaciones culturales se reunieron y establecieron lineamientos y un programa de acción para una demanda colectiva y continental en relación a la cultura.

> Plataforma Puente Cultura Viva Comunitaria (acción mixta entre lo público y la sociedad civil) es una gestión conjunta entre redes entorno a: Políticas de arte y cultura, Arte y transformación social, Arte puente para la salud, Arte y Educación, Comunicación para el desarrollo, Encuentro de Cultura y Desarrollo, Gestores sociales para el desarrollo, Ciudades imaginadas de toda Latinoamérica. Esta unión continental se fundamenta en el proyecto Cultura Viva Comunitaria teniendo como fin el fortalecimiento de las organizaciones comunitarias en toda Latinoamérica a partir del intercambio de experiencias que a su vez buscan incidir en la construcción de políticas públicas a nivel continental en las que se destinen el 0,1% de los presupuestos nacionales a estas experiencias que, naciendo desde la sociedad civil, tienen un alto impacto en la construcción

> de sociedades que se fundamentan en la solidaridad, el respeto, la diversidad, la creatividad y la alegría (Cultura Viva Comunitaria, 2013, p. 3).

En rigor, muchas de estas organizaciones culturales venían compartiendo lazos, intercambios y redes colectivas desde algunos años previos[14], pero a partir de este encuentro se concreta un plan de acción que involucra algunas particularidades que deseo resaltar aquí para comprender lo que propongo como proceso de expansión de la noción de arte y transformación social.

Una de estas particularidades se vincula con el modo en que Plataforma Puente Cultura Viva Comunitaria define su misión, entre otros aspectos, en términos de búsqueda de una acción más efectiva de incidencia en las políticas públicas y en la acción del Estado ante las políticas culturales. Este eje debe ser pensado, por un lado, en relación a los cambios en la conceptualización del rol del Estado, que tal como mencionábamos con anterioridad, al menos en materia discursiva, habilitó el escenario de gobiernos de corte popular en la región. Por otro lado, esta especificidad se relaciona con una búsqueda de autonomía política y económica por parte de las organizaciones que hoy se identifican con la Cultura Viva Comunitaria respecto de fundaciones privadas y agencias de cooperación internacional (Santini, 2017) que, tal como marcábamos en el apartado anterior, habían sido fuentes de financiación protagónicas en los años 90.

Como analizamos en este trabajo y en otros previos (Infantino, 2016, 2018) la discursiva del arte y la cultura como herramienta asistencialista, preventiva y/o mágica para favorecer la inclusión, el desarrollo y/o la transformación social que caracterizó a las propuestas arte-transformadoras desde los años 90, no puede ser vista sin contemplar los mecanismos de construcción hegemónica que mucha de la cooperación internacional basada en concepciones de políticas focalizadas favoreció. Es así como la posibilidad de encontrar un intersticio para disputar dicha resemantización acrítica (Murillo, 2006) de la

14 Santini menciona algunas de estas redes surgidas entre fines de los años 90 y principios de los años 2000 como la Red Latinoamericana de Arte y Transformación Social, la Red latinoamericana de Teatro en Comunidad, la Red Centroamericana de Arte Comunitario, la Articulación Latinoamericana Cultura y Política, entre otras. El autor argumenta que estas redes mantenían intercambios ya que, entre otros aspectos, recibían subsidios de fundaciones privadas y agencias de cooperación internacional como la Fundación Avina, Fundación Hivos, Fundación Ford, entre otras.

que hablábamos con anterioridad, puede vislumbrarse también como eje para comprender la búsqueda de muchos de estos colectivos culturales por otra modalidad de disputar reconocimiento simbólico y material ante los Estados.

Los colectivos culturales organizados que actúan en los territorios de las desiguales ciudades en las que habitamos, que disputan derechos culturales por un acceso igualitario y emancipador a la producción y reproducción cultural, frecuentemente necesitaron –y continúan haciéndolo– justificar sus acciones en términos instrumentales más que en términos de derechos, amoldando y/o suavizando los discursos para acceder a fuentes de financiación. En este sentido, en un contexto más favorable a una discursiva de ampliación de derechos ciudadanos en tanto universales, la demanda por políticas culturales democráticas y participativas públicas debe ser entendida como un intersticio que muchos colectivos artístico-culturales encontraron para disputar la autonomía de sus propuestas culturales[15].

Pero, ¿cómo se entiende la noción de autonomía cuando se está demandando presupuesto y reconocimiento al Estado? Acaso, ¿podemos visualizar un desplazamiento de sentido de la noción de autonomía otrora significada como independencia frente al Estado y al mercado?

Si bien las respuestas ante estas preguntas ameritarían un desarrollo más profundo y sobre todo etnográfico, cabe aquí mencionar que la demanda por legislación y presupuesto que caracterizó al proyecto de Plataforma Puente

15 Es interesante resaltar, tal como estudia Mercado en el capítulo que conforma esta obra (Mercado, 2019), que la financiación internacional/nacional por proyectos generó en los grupos de teatro comunitario que estudia, ciertas complejidades para pensar sus acciones a largo plazo. En una línea similar, Moyano en el capítulo en el que estudia la experiencia de gestión de la Fundación ph15, evidencia estas complejidades a la hora de proyectar acciones de intervención social desde el arte a largo plazo en función de gestionar los recursos para sostenerlas (Moyano, 2019). Una de las estrategias que ambas autoras evidencian, y que también se manifiesta en otros casos empíricos (Infantino, 2016) y en la voz de los protagonistas del arte-transformador, es la de la multiplicación de las fuentes de financiación que despliegan este tipo de proyectos: acuerdos con agencias y fundaciones internacionales, con dependencias estatales de diferentes niveles, de distintos ministerios y secretarías, así como la búsqueda de ingresos "genuinos" a través de la oferta de servicios culturales (espectáculos, venta de obras, entre otras). Considero que en estas búsquedas por lograr autonomía y perdurabilidad de las propuestas pueden comprenderse también las demandas hacia el Estado por recursos garantizados a través de leyes que aseguren la promoción de este tipo de propuestas.

Cultura Viva Comunitaria, se vincula con nuevas conceptualizaciones de la gestión cultural, de lo público, de los vínculos Estado/sociedad civil y de los protagonistas en la gestión de lo cultural-público. En definitiva, demandar que la cultura viva, hecha en las comunidades, independiente, debe ser garantizada con presupuesto público, se vincula a nuevas conceptualizaciones en materia de derechos, cultura, gestión e independencia.

Asimismo, se relaciona con disputas políticas que expanden la noción de cultura y el rol social/político del arte, en tanto pretenden legitimar lo que antes fue invisivilizado, marginalizado y hasta conceptualizado como no-cultura. De hecho, algo de esto puede leerse en la manera en la que "Pueblo Hace Cultura" –versión argentina del movimiento reseñado hasta aquí– define a la "cultura comunitaria, autogestiva e independiente", entendida como la tarea sostenida que desarrollan infinidad de ciudadanos y ciudadanas con distintos niveles de formalización institucional destinada a fomentar:

> Un modo particular de acción en el territorio y en el espacio público, con un específico modo de producción de obras y contenidos que no encuentran su sentido final en los circuitos y las jerarquizaciones instituidas en cada disciplina o lenguaje artístico o comunicacional trabajado, sino que se articulan en procesos comunitarios y colectivos cuyo objeto final es la transformación misma del espacio compartido y de las visiones de los actores interpelados, en una experiencia integral en el territorio (Fuente: Pueblo Hace Cultura, 2012, p. 3).

Estas conceptualizaciones de las artes que disputan las jerarquizaciones instituidas en el campo del arte (Bourdieu, 1990, 1995) permiten dirigir la mirada hacia reclamos en términos de reconocimiento de las propias particularidades culturales. No obstante, de manera paralela, existe otro eje de la demanda que se vincula con que es el Estado el que debería garantizar ese reconocimiento y no meramente en términos simbólicos sino también redistributivos, eje en el que se asienta la demanda para que los Estados nacionales garanticen un 0,1% de los presupuestos para promover y favorecer el desarrollo de estas propuestas. Así se expone también en palabras de sus protagonistas:

> El mercado hace productos, el pueblo hace cultura. [...] Lejos de ser emprendimientos de tipo "privado", van tomando la identidad de proyectos de carácter público no estatal, democratizadores del desarrollo,

> del arte y de la comunicación, y que deben ser fortalecidos con la acción del Estado sin afectar su autonomía. [...] [La construcción cultural] debe superar las concepciones patrimonialistas, profesionalistas, de "extensionismo" cultural o de "arte pobre para pobres" e impulsar procesos transformadores anclados en las dinámicas y experiencias que la ciudadanía ya está impulsando en el territorio (Fuente: Pueblo Hace Cultura, 2012, p. 11).

Reconocimiento y redistribución se erigen así en instrumentos para disputar nuevas maneras de concebir la cultura y sus políticas, destacando que ambas esferas deben entrelazarse para lograr mayores grados de justicia social (Fraser, 2008) y políticas culturales democráticas, participativas y autónomas.

En definitiva, la cultura como aquello que está vivo en la sociedad es conceptualizada como un derecho que los Estados deben garantizar permitiendo además que los hacedores culturales mantengan grados de autonomía –y recursos públicos– para producir y reproducir sus propias prácticas culturales. Como argumenta Alejandro Grimson (2014), un Estado cuya finalidad debe ser construir empoderamiento y autonomía en la sociedad, debe promover una sociedad que cree, invente y gestione, activando y multiplicando sus potencialidades.

Las reconceptualizaciones analizadas hasta aquí son las que considero que fueron abriendo el camino para que diversos colectivos culturales y artísticos –que en otras coyunturas epocales se consolidaron identitariamente como autónomos/independientes/autogestivos circunscribiendo esas adscripciones a significantes que separaban dicotómicamente las prácticas artísticas del Estado y el mercado– resignificaran su relación con el Estado, ya no exclusivamente en términos de resistencia sino en términos de demanda política.

Así, volviendo la mirada hacia Argentina, se van sucediendo en el campo cultural independiente movimientos que exigen tanto reconocimiento como recursos y una participación más efectiva en el diseño, la gestión y la implementación de políticas culturales que atañen a sus prácticas culturales. Mucha de esta participación toma la forma de demanda al Estado por garantías legislativas, movimiento que se erige como terreno que intenta perforar las estructuras estatales y legislativas, tanto del nivel nacional como local, instalando las necesidades y derechos que cada sector cultural reivindica como demanda a ser garantizada por el Estado.

El ejemplo más elocuente es el de los músicos independientes, que luego de años de organización han logrado la sanción de la ley nacional de la música en 2012. Este hecho traccionó a otros colectivos artísticos a que emularan los pasos de los músicos: así, bailarines y bailarinas continúan disputando la ley nacional de la danza mientras que cirqueras y cirqueros lo vienen haciendo en función de lograr la ley nacional de circo. Ambas leyes, inspiradas en el modelo de los/las músicos/as, procuran la creación de estructuras estatales específicas que se encarguen de promover el desarrollo de la danza y el circo tal como lo realiza el Instituto Nacional del Teatro o el recientemente creado Instituto Nacional de la Música[16]. En otros casos, la figura del patrimonio cultural intangible se presenta como otra estrategia para lograr reconocimiento y preservar derechos. Las murgas, el circo, el arte callejero, entre otros, han sido objetos de anteproyectos legislativos de declaratorias patrimoniales que se debaten al interior de las formaciones culturales particulares[17].

Específicamente en la ciudad de Buenos Aires en 2014 se aprobó en la Legislatura porteña la ley de Protección, Promoción y Difusión del Teatro Co-

16 La intención de ambos anteproyectos de leyes que proponen la creación del Instituto Federal de la Danza y del Circo respectivamente, puede ser leída como una de las limitaciones que resultaron en la no aprobación del anteproyecto y/o la dilación o desinterés en su tratamiento. Las especificidades del anteproyecto de la ley nacional de circo y su proceso de demanda será analizado en el capítulo ocho de mi autoría en esta obra. Para el caso de la danza, Ana Echeverría analizará la organización colectiva del sector en la ciudad de Buenos Aires en el capítulo siete (Echeverría, 2019). Para profundizar en el Movimiento por la ley nacional de la danza y la propuesta de ley consultar: https://aciadip.wordpress.com/inicio/ley-nacional-de-danza/

17 Existen otros procesos que cabe mencionar, que si bien se distinguen por otras particularidades, representan un área de demanda al Estado que no puede soslayarse. Me refiero a los casos en los que referentes de colectivos artísticos y/o artistas pasan a formar parte, como funcionarios del Estado, de la gestión pública de programas y políticas culturales. Como ejemplo destacado en el proceso que estoy analizando se puede mencionar el desembarco en 2016 de una línea de Arte y Transformación Social en el Fondo Nacional de las Artes, institución autárquica creada en 1958, que otorga diversos subsidios para la creación y formación artística, así como becas, créditos/préstamos. Esta línea es presidida por Inés Sanguinetti, coordinadora de la Red Latinoamericana de Arte para la Transformación Social y resulta un ámbito interesante para analizar los tránsitos de agentes de la sociedad civil a esferas públicas de gestión cultural, y las especificidades que adquiere la gestión pública en torno a límites y potencialidades.

munitario, "que reconoce la especificidad y originalidad de esta práctica y que condensa un largo recorrido de disputas por el reconocimiento del valor social, político y simbólico de esta actividad en esa ciudad" (Mercado y Sánchez Salinas, 2018, p. 46). Asimismo, diversos artistas independientes han impulsado la ley de centros culturales como figura que permita la habilitación de este tipo de espacios de producción y reproducción artística autogestiva, ley que fue aprobada también en 2014. Un movimiento similar como reacción ante las clausuras crecientes sufridas por espacios culturales fue movilizado por tangueros/as y milongueros/as cuyo logro ha sido la sanción de la ley de fomento a las milongas en 2016 (Morel, 2018).

Estos son solo algunos ejemplos que permiten evidenciar procesos de politización de la cultura en tanto escenario de disputa política, de demanda de derechos, de cuestionamiento a jerarquizaciones establecidas en torno a los diversos campos artísticos y sus reglas de juego (Wright, 2004; Bayardo, 2000). La antedicha politización muestra una apropiación específica del recurso de la cultura –en el que intervienen colectivos artísticos organizados, agentes estatales, legisladores, redes nacionales e internacionales– que expande y amplía la noción de rol social y político del arte asociado al concepto de arte y transformación social. A través de estas demandas que cuestionan jerarquías y sentidos hegemónicos establecidos, se lucha por "transformar" los cánones valorativos de las artes, los productores legítimos de las mismas, los circuitos de circulación hegemónicos, las instancias de promoción desde las políticas públicas y la ampliación de la participación en el terreno de dichas políticas, entre otros aspectos.

Considero que, tal como propuse retomando el planteo de Ochoa Gautier (2002), el contexto analizado en este último apartado evidencia diferentes procesos intelectuales, artísticos, políticos y sociales que colocaron a la cultura y el arte como recursos de movilización social y política. La noción de un arte crítico, que en términos de Chantal Mouffe "consiste en hacer visible aquello que el consenso dominante tiende a ocultar y borrar, en dar voz a todos aquellos que son silenciados dentro del marco de la hegemonía existente" (Mouffe, 2014, p. 99) permite iluminar el tipo de disputa que hemos analizado. Para la autora, las prácticas artísticas críticas concebidas como contra-hegemónicas pueden contribuir a una multiplicidad de lugares en los que la hegemonía dominante puede ser cuestionada, aportando desde la construcción de nuevas prácticas y nuevas subjetividades (Mouffe, 2014).

Tal como analizamos, muchas de las propuestas arte-transformadoras con las que trabajamos han tenido esa potencialidad disruptiva de imaginar nuevos ordenamientos sociales, de cuestionar las jerarquías artísticas, de disputar la expansión de los derechos y las políticas culturales. No obstante, también muchos de estos procesos críticos y disruptivos, suelen enfrentarse a claras limitaciones que evidencian cuotas desiguales de poder que atraviesa la construcción democrática en la arena contemporánea.

De hecho, en ese movimiento pendular que reseñamos con anterioridad en el que se mueve la construcción democrática en Latinoamérica entre el neoliberalismo y la democracia participativa (Dagnino et. al, 2006), en los últimos años florecen en la región discursivas más vinculadas a propuestas neoliberales que implican, entre otras cuestiones que exceden este trabajo, intersticios menos favorables para algunas de las disputas que describimos aquí. Aun cuando en rigor, fuimos evidenciando que las propuestas arte-transformadoras navegaron y aún navegan entre sentidos cuestionadores y/o reproductores del orden hegemónico, la actual coyuntura socio-política en Argentina específicamente[18], y con particularidades en toda Latinoamérica, marca nuevas complejidades. Meritocracia, emprendedurismo, control de sí, creatividad, innovación, son conceptos que fácilmente pueden ser enarbolados para reivindicar un arte-transformador que replique relaciones neoliberales a nivel micropolítico, fomentando un nuevo perfil de ciudadano que se vuelve empresario de sí mismo (Arenas Arce, Molina y Moreno, 2018). Un ciudadano que a través de su esfuerzo individual, con mayores "oportunidades", con capacidades innovadoras y creativas expandidas por las artes, lograría revertir su posición de vulnerabilidad y "merecería" una mejor posición en la escala social. Así, la focalización en los individuos vulnerables, carentes, que creativamente deberían revertir sus condiciones de vulnerabilidad, vuelve a ocupar espacios hegemónicos en detrimento de las disputas

18 Por actual coyuntura socio-política me refiero a un período cuyo inicio podemos marcar a partir de la asunción de Mauricio Macri como presidente de la República Argentina (2015-2019), que implicó una serie de "cambios" en relación al saliente gobierno de Cristina Fernández de Kirchner. Centralmente, desde un modelo de centro-derecha se propusieron, efectivizaron o quedaron en suspenso, diversas medidas que actualizaron un discurso neoliberal, por ejemplo en relación a la efectividad/eficiencia en el manejo del Estado a lograrse a partir de la disminución de las coberturas sociales y de las políticas públicas tendientes a ampliar derechos ciudadanos.

ancladas en la lucha por la ampliación de derechos, el reconocimiento, la participación y la redistribución.

Muchas de las demandas colectivas y reivindicativas que recorrimos, que en cierta medida fueron habilitadas en contextos político-ideológicos de mayor apertura hacia políticas democrático-participativas, se encuentran resistiendo estos embates, a los que se adicionan, particularmente en el contexto local, acelerados procesos de pauperización de las condiciones de vida de los sectores vulnerabilizados. La agudización de los índices de pobreza, el endeudamiento de las economías nacionales, la disminución de los salarios frente a devaluaciones de la moneda interna, el estancamiento del consumo, entre otras, son situaciones que agravan el escenario en el que accionan las propuestas que desde las artes pretenden garantizar acceso a derechos y transformar la sociedad hacia mayores niveles de justicia social.

Recapitulaciones a modo de cierre

A lo largo de este capítulo elaboré un análisis crítico y procesual que pretendió presentar debates y aportes teórico-metodológicos para comprender lo que conceptualicé como propuestas, experiencias, prácticas y políticas arte-transformadoras. Procuré en estos recorridos evidenciar procesos sociales y políticos –del orden internacional, latinoamericano y nacional– que fueron enmarcando, favoreciendo y/o limitando el desarrollo de propuestas artísticas que pregonan la transformación social, la intervención en nuestras desiguales sociedades ampliando el acceso a derechos culturales y cuestionando visiones hegemónicas de arte y sociedad. Al rastrear el modo en el que este tipo de propuestas se fueron entrelazando con las resignificaciones del campo de las políticas culturales, intenté complejizar el estudio de las mismas visibilizando diversos y desiguales agentes que disputan sentidos de la cultura, el arte y las políticas.

Uno de los ejes centrales que permiten sintetizar mi propuesta a lo largo de este capítulo, se vincula con evidenciar el modo en el que una vez que la cultura se instala definitivamente como recurso (Yúdice, 2002a) –ampliando su significación de un sentido restringido a uno plural– la movilización de la misma se convierte en arena de disputa que pugna por definir los usos legítimos de ese recurso. El siguiente gráfico sintetiza algunos de los diversos usos de la cultura y las artes que analicé en este capítulo.

A lo largo del capítulo analicé los modos en que estos sentidos pueden ser apropiados, usados, resignificados desde diversos y desiguales agentes –organismos internacionales, agencias estatales, colectivos artísticos, entre otros– con posicionamientos político-ideológicos también diversos y en casos antagónicos. Esto evidencia que los conceptos no son cristalizaciones, sino más bien construcciones socioculturales caracterizadas por procesos de disputa donde algunas definiciones se van imponiendo sobre otras (Menéndez, 2010).

El proceso de ampliación y pluralización del concepto de política cultural implicó que se apele a la cultura y el arte como recursos "para" fines diversos. Evidencié como en determinadas coyunturas algunos de estos usos fueron emergiendo, pero también como dichas emergencias no implicaron necesariamente una eliminación de los usos y sentidos anteriores. Más bien, analicé como estos sentidos se actualizan, se mezclan, se articulan y disputan.

Al principio de este trabajo señalé que desde los inicios de mi trayectoria de investigación con artistas circenses, me interesó estudiar las dinámicas desde las cuales se practican, se apropian/resignifican y "se usan" las artes. Estos usos no solo evidencian disputas de sentido al interior de las formaciones cul-

turales con las que trabajamos por instalar modos legítimos de hacer arte, sino también procesos políticos, sociales y económicos más amplios, en los que arte/cultura, política y economía se entrelazan.

A partir de lo expuesto en este capítulo pretendo que el lector pueda complejizar e iluminar algunos de los ejes que serán abordados en los diversos casos estudiados en este libro.

Referencias bibliográficas

Alonso, T. (2005). "Políticas culturales democráticas y generación de nuevos espacios de producción cultural en la ciudad de Buenos Aires". Ponencia presentada en *VI Reunión de Antropología del MERCOSUR*, Montevideo.

Alvarado S. V., Martínez J. y Muñoz Gaviria, D. (2009). Contextualización teórica al tema de las juventudes: una mirada desde las ciencias sociales a la juventud. *Revista latinoamericana de Ciencias Sociales de la niñez y la juventud*, 7 (1), 83-102.

Arenas Arce, B., Molina, C. y Moreno, F. (2018). Moviendo preguntas desde y en torno a la danza contemporánea. Modos de organización: la cuestión laboral como problemática. En J. Hantouch y R. Sánchez Salinas (comp.), *Cultura Independiente. Cartografías de un sector movilizado en Buenos Aires* (pp. 85-116). Caseros, RGC Libros; Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Casa Sofía; Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

Balazote, A. (2007). *Antropología Económica y Economía Política*. Córdoba, Centro de Estudios Avanzados.

Bayardo, R. (2000). "Cultura y antropología: una revisión crítica". *Cuadernos de Antropología Social, 11*, 31- 45.

Bayardo, R. (2008) Políticas culturales: derroteros y perspectivas contemporáneas. *RIPS. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas,* 7 (1), 17-29.

Belfiore, E. (2002) Art as a mean of alleviating social exclusion: Does it really work? A critique of instrumental cultural policies and social impact studies in the UK. *International Journal of Cultural Policy*, *8* (11), 91-106.

Bourdieu, P. (1990). Algunas propiedades de los campos. En *Sociología y Cultura.* México, Grijalbo.

Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.

Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona, Anagrama.

Calabre, L. y Rebello Lima, D. (2014). Do Do-in antropológico a política de base comunitária- 10 anos do programa Cultura Viva: Uma trajetória da relação entre estado e sociedade. *Políticas Culturais em Revista*, 2 (7), 6-25.

Castagnino, R. (1969). *El Circo Criollo*. Buenos Aires, Ed. Lajouane.

Chauí, M. (2008) Cultura y democracia. En *Cuadernos del Pensamiento Crítico Latinoamericano 5*. CLACSO. Publicado por *Le Monde Diplomatique*, España. Recuperado de http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/secret/cuadernos/es/cha.pdf/

Chaves, M. (2005). Juventud negada y negativizada: representaciones y formaciones discursivas vigentes en la Argentina contemporánea. *Revista Última Década, 23*, 9-29.

Crespo, C., Losada, F. y Martín, A. (comps.) (2007). Introducción. En *Patrimonio, Políticas culturales y participación ciudadana*. Buenos Aires, Ed. Antropofagia.

Crespo, C., Morel, H. y Ondelj, M. (comp.) (2015). Introducción. En: *La política cultural en debate. Diversidad, performance y patrimonio cultural* (pp. 5-15). Ediciones Ciccus, Buenos Aires, Argentina.

Cruces, F. (1998). Problemas en torno a la restitución del patrimonio. Una visión desde la antropología. *Revista Alteridades* 8 (16). México, 75-84.

Dagnino, E., Olvera, A. y Panici, A. (coords.) (2006). *La disputa por la construcción democrática en América Latina.* México, FCE; CIESAS, Universidad Veracruzana.

De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano I*. México, ITESO.

Echeverría, A. (2019). *Disputar la cultura. Arte y transformación social.* En J. Infantino (edit.), *Arte, transformación social y disputas político culturales en la ciudad de Buenos Aires* (pp. 239-272). Caseros, RGC Libros.

Feixa, Carles (2006). *De jóvenes, bandas y tribus.* Barcelona, Ariel.

Fraser, N. (2008) La justicia social en la época de la política de la identidad: redistribución, reconocimiento y participación. *Revista de Trabajo 4* (6), 83-99.

García Canclini, N. (1987). Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. En N. García Canclini (comp.), *Políticas Culturales en América Latina* (pp. 13-61). México, Grijalbo.

García Canclini, N. (1988). ¿Reconstruir lo popular? *Revista de Investigaciones Folklóricas 3*, 7-21.

García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato*. Madrid, Ed. Katz.

Grassi, E. (2004). *Política y cultura en la sociedad neoliberal. La otra década infame (II)*. Buenos Aires, Espacio.

Grimson, A. (comp.) (2014). *Culturas políticas y políticas culturales*. Buenos Aires, Fundación de Altos Estudios Sociales.

Hall, S., Jefferson, T. (eds.) (2000 [1975]). *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Postwar Britain*. London-New York, Routledge.

Infantino, J. (2005). *La carcajada y el asombro a la vuelta de la esquina. Nuevos artistas circenses en la ciudad de Buenos Aires* (Tesis de Licenciatura). Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Infantino, J. (2010). Prácticas, representaciones y discursos de corporalidad: La ambigüedad en los cuerpos circenses. *Runa: archivos para las ciencias del hombre 31* (1), 49-65.

Infantino, J. (2011). Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses. *Cuadernos de Antropología Social 34*, 141-163.

Infantino, J. (2012). *Cultura, Jóvenes y Políticas en disputa. Prácticas circenses en la ciudad de Buenos Aires* (Tesis de doctorado en Antropología). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Infantino, J. (2013). La cuestión generacional desde un abordaje etnográfico. Jóvenes artistas circenses en Buenos Aires. *Revista Última Década, 21* (39), 87-113.

Infantino, J. (2014). *Circo en Buenos Aires. Cultura, Jóvenes y Políticas en disputa*. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.

Infantino, J. (2015a). "Procesos de organización colectiva y disputa política en el arte circense en la ciudad de Buenos Aires". En C. Crespo, H. Morel, M. Ondelj (comps.), *La política cultural en debate. Diversidad, performance y patrimonio cultural* (pp. 135-165). Buenos Aires, Ediciones Ciccus.

Infantino, J. (2015b). "Circo y Política Cultural en Buenos Aires". *Revista del Museo de Antropología* 8 (1), 157-170.

Infantino, J. (2016). Experiencias de intervención social desde el arte (circense) como esfera de desarrollo de políticas culturales en Argentina. En

Rotman, M. (edit.), *Dinámicas de poder, estado y sociedad civil en los procesos patrimoniales y las políticas y gestión de la cultura* (pp. 277-311). Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Infantino, J. (2018). De pluralizar las políticas culturales al arte para la transformación social. En L. Cardini, y D. Madrigal González (coords.), *Cultura, antropología y transformación social desde las políticas culturales de Argentina, Brasil y México* (pp. 143-181). México, El Colegio de San Luis de Potosí, S. C.

Infantino, J y Morel, H. (2015). Circo, murga y tango en Buenos Aires: Procesos de resurgimiento y Arte Popular en la post-dictadura (1983). *Antropolítica, 38,* 321-347.

Infantino, J., Moyano, M., Berzel, M. y Echeverría, A. (2016). Notas para un análisis de experiencias arte-transformadoras dirigidas a jóvenes en la ciudad de Buenos Aires. *VIII Jornadas de Antropología Social Santiago Wallace*. Jornadas llevadas a cabo en el Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.

Kantor, D. (2008). El mandato de la prevención en discusión. En *Variaciones para educar adolescentes y jóvenes* (pp. 83-106). Buenos Aires, Del Estante Editorial.

Kliksberg, B. (1999). El rol del capital social y de la cultura en el proceso de desarrollo. En B. Kliksberg, B. y L. Tomasini (comps.), *Capital social y cultura: Claves estratégicas para el desarrollo* (pp. 9-55). Maryland: BID, Fundación Felipe Herrera, FCE, Universidad de Maryland.

Mejía Arango, J. L. (2009). Apuntes sobre las políticas culturales en América Latina, 1987-2009. En N. García Canclini y A. Martinell (coords.), *El poder de la diversidad Cultural, Revista Pensamiento Iberoamericano (4)*, 105-130.

Menéndez, E. (2010). *La parte negada de la cultura. Relativismo, diferencias y racismo.* Rosario, Prehistoria.

Mercado, C. (2015). *Vecinos y actores en el Teatro Comunitario de Buenos Aires. El caso de Matemurga de Villa Crespo* (Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas). Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires.

Mercado, C. (2018). *Trayectorias de Teatro Comunitario en Buenos Aires. Políticas culturales, autogestión y sentidos del arte en disputa* (Tesis de doctorado en Antropología Social). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.

Mercado, C. (2019). En reversa la mirada y en futuro el corazón: teatro comunitario y disputas en torno al arte para la transformación social. En J. Infantino (edit.), *Disputar la cultura. Arte y transformación social* (pp. 93-132). Caseros, RGC Libros.

Mercado, C. y Sánchez Salinas, R. (2018). Relato de una conquista. Conversatorio sobre la ley de fomento al Teatro Comunitario. En J. Hantouch y R. Sánchez Salinas (comp.), *Cultura Independiente. Cartografías de un sector movilizado en Buenos Aires* (pp. 171-192). Caseros, RGC Libros; Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Casa Sofía; Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

Merklen, D. (2010). "El impacto de la cooperación ¿Qué tipo de relaciones sociales genera la solidaridad internacional?". En J. Arias, M. G. Vallone (comps.), *La dimensión social de la cooperación internacional. Aportes para la construcción de una agenda post-neoliberal* (pp. 97-112). Buenos Aires: Ediciones Ciccus.

Morel, H. (2011). Milonga que va borrando fronteras. Las políticas del patrimonio: un análisis del tango y su declaración como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. *Intersecciones en Antropología 12* (1), 163-176.

Morel, H. (2018). Que siga el baile: clausuras y fomento a las milongas en la ciudad de Buenos Aires. En J. Hantouch y R. Sánchez Salinas (comps.), *Cultura Independiente. Cartografías de un sector movilizado en Buenos Aires* (pp. 171-192). Caseros, RGC Libros; Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Casa Sofía; Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

Mouffe, C. (2014). *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Moyano, M. (2017). *Revelar lo oculto. Estudio de una propuesta socio-artística de expresión visual con jóvenes* (Tesis de Maestría en Antropología). IDES-IDAES, Universidad Nacional de San Martín, San Martín, Argentina.

Moyano, M. (2019). Creación, gestión e institucionalización de una organización socio-artística: El caso de ph15. En J. Infantino (edit.), *Disputar la cultura. Arte y transformación social* (pp. 133-167). Caseros, RGC Libros.

Murillo, S. (2006). "Del par normal-patológico a la gestión del riesgo social. Viejos y nuevos significantes del sujeto y la cuestión social". En S. Murillo (coord.), *Banco Mundial. Estado, Mercado y Sujetos en las nuevas estrategias frente a la cuestión social, Cuadernos de Trabajo 70* (pp. 11-38). Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

Nardone, M. (2010). Arte comunitario: criterios para su definición. *MIRIADA, 3* (6), 47-91.

Ochoa, A. M. (2002). Políticas culturales, academia y sociedad. En D. Mato (coord.), *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder* (pp. 213-224). Caracas, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela.

Ochs, E. (2000). Narrativa. En Teun Van Dijk (comp.), *El discurso como estructura y proceso. Estudios del discurso: introducción multidisciplinaria* (pp. 271-303). Barcelona, Gedisa.

Olaechea, C., Engeli, G. (2007). *Arte y transformación Social: Saberes y Prácticas de Crear vale la pena* – 1a ed. Buenos Aires: Crear vale la pena. Recuperado de http://www.crearvalelapena.org.ar/documentos/LibroCrearvaleLaPena.pdf/

Oszlak, O. (2009). "Implementación participativa de políticas públicas: aportes a la construcción de un marco analítico". En A. Belmonte (et. al.). *Construyendo confianza. Hacia un nuevo vínculo entre Estado y Sociedad Civil*, Volumen II (pp. 9-48). Buenos Aires, Centro de Implementación de Políticas Públicas para la Equidad y el Crecimiento (CIPPEC) y Subsecretaría para la Reforma Institucional y Fortalecimiento de la Democracia, Jefatura de Gabinete de Ministros, Presidencia de la Nación.

Pais Andrade, M. (2011). *Cultura, Juventud, Identidad. Una mirada socioantropológica del Programa Cultural en Barrios.* Buenos Aires, Estudios sociológicos editora.

Palacios Garrido, A. (2009). El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. *Arteterapia - Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social, 197* (49), 197-211.

Pérez Islas, J. A. (2002). Integrados, movilizados, excluidos. Políticas de juventud en América Latina. En C. Feixa, F. Molina y C. Alsinet (Eds.), *Movimientos juveniles en América Latina. Pachucos, malandros, punketas* (pp. 123-150). Barcelona, Ariel.

Rabossi, F. (1997). *La cultura y sus políticas. Análisis del Programa Cultural en Barrios* (Tesis de Licenciatura en Antropología). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.

Raggio, L. (2013). Los derechos culturales en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires: una contienda simbólica en pleno desarrollo. *Cuadernos de Antropología de Luján*, *10*, 277-297.

Rabossi, F. (2000). Límites difusos: animación cultural, trabajo y voluntarismo. *Cuadernos de Antropología Social 11*, 243-267.

Reguillo Cruz, R. (2000). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.

Roitter, M. (2009). Prácticas intelectuales académicas y extra-académicas sobre arte transformador: algunas certezas y ciertos dilemas. *Nuevos Documentos CEDES*, *66*. Recuperado de http://www.cedes.org.ar/Publicaciones/Ndoc_c/66.pdf/

Rotman, M. (1999). El reconocimiento de la diversidad en la configuración del patrimonio cultural: cuando las artesanías peticionan legitimidad. En E. Fernández de Paz y J. Torrico (coords.). *Patrimonio cultural y museología* (pp. 151-160). Santiago de Compostela, Federación de Asociaciones de Antropología Del Estado Español (FAAEE).

Santini, A. (2017). *Cultura Viva Comunitaria: políticas culturales en Brasil y América Latina*. Caseros: RGC Libros.

Savazoni, R. (2016). *Los nuevos bárbaros, la aventura política de Fora do Eixo*. Caseros: RGC Libros; Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Ediciones de Centro Cultural de la Cooperación.

Scher, E. (2010). *Teatro de vecinos. De la comunidad para la comunidad*. Buenos Aires, Editorial del Instituto Nacional del Teatro.

Seibel, Beatriz (1993). *Historia del Circo*. Biblioteca de Cultura Popular 18. Buenos Aires, Ediciones del Sol.

Shore, C. (2010). La antropología y el estudio de la política pública: reflexiones sobre la formulación de las políticas. *Antípoda*, *10*, 21-49.

Svampa, M. (2005). *La sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires, Taurus.

Turino, C. (2013). *Puntos de cultura: cultura viva en movimiento*. Caseros, RGC Libros.

Williams, R. (1977). *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

Wright, S. (2004). La politización de la 'cultura'. En M. Boivin, A. Rosato, V. Arribas (comps.), *Constructores de Otredad. Una introducción a la antropología social y cultural* (pp. 128-141). Buenos Aires, Antropofagia.

Yúdice, G. (2002a). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona, Gedisa.

Yúdice, G. (2002b). Contrapunteo estadounidense/latinoamericano de los estudios culturales. En D. Mato (comp.), *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder* (pp. 339-352). Caracas, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Recuperado de http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/

Yúdice, G. (2008). Modelos de desarrollo cultural urbano: ¿gentrificación o urbanismo social? *Alteridades 18* (36), 47-61.

Vich, Víctor (2014). *Desculturalizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno.

Otras fuentes

-PUEBLO HACE CULTURA. 2012. *Proyecto de ley de apoyo a la cultura comunitaria, autogestiva e independiente*. Documento elaborado en base a talleres y foros llevados adelante por el Colectivo "Pueblo Hace Cultura" entre noviembre del 2009 hasta abril del 2012.

Arte en la ciudad. Aportes teórico-metodológicos para el estudio de experiencias artísticas urbanas

[Josefina Cingolani]

Introducción

Mariana sale de su casa en Adrogué y se toma un tren y varios colectivos para llegar al taller de fotografía de la organización ph15 en Ciudad Oculta, en donde hace su trabajo de campo hace muchos años con jóvenes que participan de ese espacio. Maia trabaja con pibes/as que semanalmente salen de los lugares de relegación en los que viven para llegar a la ciudad a aprender circo en la organización Circo del Sur. Camila se mueve en el circuito de teatro comunitario en la ciudad de Buenos Aires, de barrio en barrio entre emprendedores/as, gestores/as y vecinos/as que son protagonistas de disputas por la ocupación de espacios, por los modos de habitar la ciudad, por la legitimación de lenguajes artísticos y por la ampliación de derechos culturales. Ana recorre centros culturales, espacios educativos, conferencias performáticas, caminatas temáticas y manifestaciones callejeras pensando la relación entre arte y política en el proceso que confluyó en el Congreso Transversal Escena Política en la ciudad de Buenos Aires. Verónica asiste a los ensayos de la Orquesta Juvenil del Sur, perteneciente a un programa estatal del gobierno porteño, para conocer en profundidad el trabajo que los músicos/as-educadores/as realizan con los/las jóvenes que participan de ese espacio en el barrio de Barracas. Julieta hace casi veinte años trabaja con artistas circenses de la ciudad de Buenos Aires, indagando en las resignificaciones estéticas, sociales y políticas que vienen

desplegándose en ese campo y en los recientes procesos de politización que vienen gestando los/las cirqueros/as.

Todas las investigaciones que este libro recoge tienen varios puntos de convergencia desde donde podemos pensarlas transversalmente. En primer lugar, todas estas experiencias habilitan lecturas desde el abordaje del arte y la transformación social[1], en tanto incorporan "usos" sociales y políticos de las artes y disputan las valoraciones, circuitos y agentes canónicos en el campo artístico; en segundo lugar, todas las investigadoras ocupan múltiples y superpuestos roles: son investigadoras y además artistas, militantes y/o trabajadoras de la cultura; por último todos los casos de análisis se sitúan en la ciudad de Buenos Aires que, lejos de considerarla como un escenario, la identificamos como producto –histórico, social y político– y como productora, al encontrarse en permanente reconfiguración en su dimensión material y simbólica.

En este capítulo, nos detendremos específicamente en este último punto. Tomando entonces como punto de partida el carácter urbano de estas experiencias, presentaremos algunos aportes teórico-metodológicos para el estudio de prácticas artísticas en la ciudad. ¿Con qué concepciones de ciudad nos acercamos al realizar nuestras prácticas de investigación e intervención? ¿Qué abordajes nos posibilitan pensar el vínculo entre experiencias del ámbito arte transformador y la ciudad? ¿Qué herramientas metodológicas podemos utilizar para investigar este tipo de experiencias?

En primer lugar, presentaremos diversas perspectivas de la geografía y la antropología para acercarnos a las definiciones de *ciudad* y *espacio urbano*. Al mismo tiempo, expondremos algunos abordajes desde donde analizar la dimensión simbólica de las ciudades. Luego, partiendo de la premisa que sostiene que las experiencias que este libro recoge no solo están signadas, en muchos de los casos, por condiciones desiguales de vida, sino que también se despliegan en una ciudad desigual, propondremos algunas líneas de estudio para abordar el tema. Pretendemos que los aportes brindados nos habiliten a pensar en las disputas en torno a la accesibilidad, a los modos de habitar, al derecho a la ciudad y a la cultura que configuran experiencias urbanas signadas

1 Siguiendo a Infantino (2018, 2019) entendemos por arte y transformación social a un conjunto de prácticas de intervención socio-artística compuesto por distintos agentes institucionales –tanto públicos como privados– y sociales que impulsan iniciativas múltiples de promoción de disciplinas artísticas desde los más diversos lenguajes, destinadas mayoritariamente al trabajo con jóvenes que habitan contextos precarizados.

por la desigualdad. En segundo lugar, trabajaremos con cuatro perspectivas distintas para dedicarnos específicamente al abordaje de las nociones de *campo* de Pierre Bourdieu, de *mundo del arte* de Howard Becker, de *circuito* de José Magnani y de *escena* de Straw como propuestas teórico-metodológicas desde donde investigar prácticas artísticas en la ciudad. Por último, en el cierre del capítulo presentaremos algunas ideas que, lejos de funcionar como conclusiones se proponen como claves de lectura posibles para la investigación, la intervención y el análisis de prácticas artísticas en la ciudad.

Alejándonos de la intención de construir un estado del arte exhaustivo o una sistematización que presente todos los abordajes que estudian la ciudad y las metodologías para investigar prácticas artísticas urbanas, intentaremos presentar algunas perspectivas que oficiarán de posibles lentes desde donde situarnos para investigar este tipo de experiencias/propuestas/políticas arte-transformadoras que se despliegan en una ciudad desigual. Entendiendo por un lado que no es posible investigar prácticas artísticas en la ciudad sin preguntarnos por las concepciones sobre esta última y sobre la particularidad de las experiencias urbanas signadas por la desigualdad; pero tampoco podemos hacerlo sin utilizar perspectivas metodológicas que nos brinden categorías aplicables y posibles de ser calibradas por el investigador desde una posición ético política que ponga en consideración las distintas dimensiones a las que se enfrenta al momento de investigar.

Pensar la ciudad

Las experiencias de arte y transformación social que este libro recoge tienen lugar en la ciudad de Buenos Aires. En ese sentido, todos los casos analizados transcurren en la ciudad, en sus barrios, en asentamientos o en zonas céntricas, pero al fin y al cabo todos los actores protagonistas de estas experiencias habitan los intersticios de la ciudad. Pero ¿qué es la ciudad?, ¿cómo es la ciudad que habitan?, ¿cómo es moverse de un asentamiento al centro en la "gran ciudad" de Buenos Aires?, ¿con qué perspectivas de análisis sobre la ciudad vamos a realizar nuestros trabajos de campo, nuestras intervenciones y/o nuestras prácticas de enseñanza-aprendizaje?

No hay dudas de que la ciudad constituye una configuración relacional compleja. Desde la geografía, la antropología urbana, la cartografía, y algunas otras disciplinas, se ha contribuido desde distintas perspectivas a investigar el fenómeno de las ciudades y lo urbano. Diversos estudios ponen énfasis en

señalar que hablar de espacio urbano no significa lo mismo que referir a la ciudad y viceversa.

Mientras que cuando hablamos de ciudad hacemos referencia, en consonancia con Segura y Chaves (2015), a la forma, la materialidad e incluso la legislación, con urbano se hará referencia a las relaciones, las prácticas y los usos del espacio material. Sin embargo, esta distinción, no debería suponer escisión o autonomía de las dos dimensiones. Parafraseando a Henry Lefevbre (1969), los autores afirman que lo urbano no puede prescindir de una base práctico-sensible, de una morfología. El desafío, señalan, consiste en pensar sus relaciones recíprocas.

En esta misma línea se hace imprescindible recordar los aportes de Michel de Certeau (2000), quien con su diferenciación entre lugar y espacio contribuye a comprender la dimensión relacional entre dos nociones indisociables, una más "estructural" y otra de los "vínculos". Para el autor, un lugar es una configuración instantánea y estable de posiciones. Mientras que el espacio es un cruzamiento de movilidades que está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan. Según esta perspectiva, es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales. A diferencia del lugar, carece pues de la univocidad y de la estabilidad de un sitio "propio". Según De Certeau (2000), el espacio es un lugar practicado, así la calle geométricamente definida por el urbanismo se transforma en espacio por intervención de los caminantes.

Por su parte, Capasso (2016) aboga por una concepción de espacio urbano que explicite las relaciones de poder y conflicto; en este sentido entiende a dicho espacio como un producto social, histórico y político. Así, la autora agrega que el espacio no es reflejo, ni escenario, ni telón de fondo sobre el que se inscriben los hechos sociales, sino que tomando la perspectiva de Lefebvre (2013) lo define como espacio físico, espacio mental y espacio social.

De este modo, acercándonos a perspectivas que nos posibiliten pensar en las disímiles experiencias de habitar la ciudad, tomaremos los aportes de Duhau y Giglia (2008), quienes definen el habitar como un proceso de significación, uso y apropiación del entorno que se realiza en el tiempo a través de un conjunto de prácticas y representaciones que permiten al sujeto colocarse dentro de un orden espacio-temporal y al mismo tiempo establecerlo. En esta

línea, creemos que en los modos de experimentar la ciudad y en las formas de habitar el espacio urbano, los actores protagonistas de las experiencias que este libro recopila ponen en acto sistemas clasificatorios, sentimientos, experiencias, imaginarios, sentidos utilizados por ellos para interpretar sus posiciones –y las de otros– que reproducen las desigualdades de un ámbito de la vida hacia otro, favoreciendo la persistencia de desigualdades (Tilly, 2000; Segura, 2011) o bien, cuestionando las mismas.

De este modo, agregamos otra característica que atraviesa los casos que aquí se recogen: las experiencias están signadas por la desigualdad, por alguna dimensión de la desigualdad. Comprendemos a esta como un fenómeno relacional (Tilly, 2000) y multidimensional (Therborn, 2001) "que impacta en la distribución diferencial de recursos, entornos, capacidades y oportunidades entre los miembros de una sociedad" (Segura, 2017, p. 19). Haciendo suya la perspectiva de Therborn, Segura (2017) distingue tres clases de desigualdades: la desigualdad vital, que refiere a la desigualdad en la esperanza de vida, la salud y los ambientes que se habitan; la desigualdad existencial, que es la asignación desigual de atributos que constituyen a la persona, algo que se relaciona con el racismo, sexismo y jerarquías sociales de casta o clase; y la desigualdad de recursos, que se refiere a la distribución de los recursos considerados valiosos en un sistema social, ya sea la tierra, la educación, el dinero, el poder y los derechos, entre otros. Desde un enfoque multidimensional de la desigualdad, Reygadas (2004) apuesta por una perspectiva en donde la pregunta por la búsqueda de las causas de las desigualdades abarca tres dimensiones: buscar en los diferentes recursos y capacidades que tienen los individuos, en las relaciones que se establecen entre ellos, y en las estructuras sociales.

Vidas desiguales en una ciudad desigual. La ciudad desigual está en palabras de Harvey (1973) caracterizada por lo que él denomina "mecanismos ocultos de la redistribución del ingreso", una suerte de combinación entre condiciones estructurales de locación, servicios, oportunidades y accesibilidad que habilitan en éstos la posibilidad de existencia de desigualdades. ¿Cómo es la experiencia de aquellos/as jóvenes que llegan desde las villas de la periferia al centro de la ciudad de Buenos Aires a practicar circo? ¿Cómo se piensan las ideas de inclusión y transformación social en la Orquesta Juvenil del Sur? ¿Qué sentidos de la accesibilidad y las oportunidades moviliza la llegada de Mariana a Ciudad Oculta a realizar talleres de fotografía?

Tomando la perspectiva de Adrián Gorelik (1998) y sus aportes en torno a la noción de espacio público, podemos sumar otra dimensión a la comprensión de la experiencia urbana desigual. La desigualdad no solo está dada en la dimensión estructural por déficit de servicios, infraestructura, accesibilidad, sino también da cuenta de la dimensión simbólica prestando atención a la esfera de sentidos, imaginarios y representaciones que, como veremos más adelante, intervienen y actúan como guías de acción. En este sentido, el autor nombrado afirma que la noción de espacio público permite pensar en dos sentidos. Por un lado, marca un horizonte conceptual que permite enfocar los contactos entre dimensión política y dimensión urbana, "que permita introducir una cuña en la intersección de la política y la forma, para tratar de entender cómo se produce una en la otra" (Gorelik, 1998, p. 22). Por el otro, la noción de espacio público delimita un horizonte político, de la política democrática y del derecho a la ciudad, que implica la tensión permanente hacia la construcción de una arena pública inclusiva tanto de grupos sociales y culturales como de temas que amplíen el espectro de lo establecido como bien común. ¿Cuál es el derecho a la ciudad de los/las jóvenes que se acercan a aprender la disciplina a Circo del Sur? ¿Cuáles son las disputas presentes en los participantes del teatro comunitario que investiga Camila en torno a los modos de significar, cuestionar, habitar y transitar la ciudad a partir de esa actividad artística? ¿Qué usos de la ciudad proponen cirqueros/as, teatristas, fotógrafos/as, músicos/as y gestores/trabajadores/as culturales y cómo estos se enmarcan y cuestionan un contexto de creciente mercantilización cultural? ¿Qué políticas públicas disputan para ampliar acceso a derechos culturales, entre otros?

En esta misma línea, afirmamos que la dimensión simbólica de la ciudad nos parece fundamental a la hora de pensar en los imaginarios, ideas, saberes y sentidos que los actores han construido y construyen acerca de sus experiencias en ella, porque intervienen de manera directa en las experiencias artísticas que despliegan más allá de que no sea lo urbano una dimensión explicita de la disputa.

Lindón (2007) afirma que si la ciudad ha sido vista –sobre todo, desde los estudios urbanos[2]– como el mundo de los sólidos, el espacio no esca-

2 Lindón (2007) asegura que se ha dado una convergencia de dos campos del conocimiento –los estudios culturales y los estudios urbanos– en torno a los imaginarios urbanos. En esta convergencia, agrega, los estudios culturales aportan una particular sensibilidad para comprender las dimensiones simbólicas de la vida social, mientras que los

pa a ello; más bien es el núcleo de esa perspectiva. La reducción del espacio a la materialidad ha sido una de las fuentes de la reducción de la ciudad a lo material. Por ello mismo, agrega, el estudio de los imaginarios respecto al espacio urbano lleva consigo los mismos desafíos y dificultades. Evidentemente, sostiene Lindón (2007) este sesgo no permite negar toda la extensa tradición intelectual sobre el estudio del espacio y la espacialidad entendidos como experiencia, como vivencia, como representación, como percepción, es decir, como realidades no tangibles.

La ciudad es en muchas de las investigaciones que este libro recoge producto y productora de disputas, tensiones y regularidades que la interpelan en cuanto a su posibilidad de habitarla, a los modos de experimentarla, a las accesibilidades y oportunidades que presenta u obstaculiza para los actores que allí permanecen o para los visitantes. Así, la ciudad, lejos de aparecer como un producto acabado, se muestra en las investigaciones como realizada en el entramado de ideas que la imaginan diferente (Gorelik, 2004).

Distintas perspectivas y corrientes se han ocupado de nominar y teorizar acerca de esas ideas que imaginan a la ciudad de formas variadas. Así, como sostiene Lindón (2007), hablar sobre imaginarios urbanos se ha constituido en una moda dentro del campo de las Ciencias Sociales. Sin embargo, creemos importante tomar los aportes de diversos autores tanto para acercarnos a una definición de imaginario urbano, como para poder diferenciarlo de otras categorías que también se han tornado de amplia circulación, como la noción de imágenes urbanas. Así, la misma autora sostiene que los imaginarios expresan supuestos que no se cuestionan, lo que se supone que existe, aquellos aspectos, fenómenos y características que se asumen por parte de los sujetos como naturales, porque han sido integrados, entrelazados en el sentido común y son

---

estudios urbanos disponen de un capital teórico notorio para abordar la ciudad desde su materialidad y desde lo socio-económico. Los segundos con mayor apertura interdisciplinaria que los primeros. Los primeros con mayor capacidad para observar las especificidades. También con tradiciones metodológicas diferentes pero convergentes: los estudios culturales con un gran apego a la etnografía y, por eso mismo, cuando llegan al estudio de la ciudad suelen encontrar que el gran desafío está en la incorporación de los cuestionarios de encuesta y los agregados en general. En cambio, los estudios urbanos por su fuerte filiación con los análisis macro y de agregados, actualmente encuentran que el gran desafío se halla en las metodologías cualitativas. En suma, la investigación sobre imaginarios urbanos se enriquece por el recurso simultáneo tanto a metodologías cuantitativas como a las cualitativas. (Lindón, 2007)

por tanto matrices de sentido. Poniendo en diálogo la ciudad y los imaginarios urbanos, Lindón (2007) afirma que la reducción del espacio a la materialidad ha sido una de las fuentes de la reducción de la ciudad a lo material y define a los imaginarios sociales como aquella manera compartida de representar el espacio y el tiempo. Y agrega que los imaginarios son un producto de la interacción social entre las personas, construidos a partir de discursos, de retóricas y prácticas sociales; así son colectivos aunque no universales y tienen la capacidad de influir y orientar las prácticas y los discursos, sin que ello implique que queden inmóviles. A estos efectos concretos que los imaginarios ejercen sobre los sujetos Lindón (2007) los denomina como efectos de realidad, creando así guías para la acción.

La misma autora sostiene que los imaginarios urbanos constituyen una mirada que necesariamente da cuenta de la relación entre lo no material, la subjetividad espacial y la ciudad en cuanto a sus formas materiales y a las prácticas que se inscriben en esas formas materiales. Así, según su perspectiva, las prácticas sociales al anclarse y desplegarse en el espacio de la ciudad, contribuyen a la hechura de la ciudad material, pero al mismo tiempo esas prácticas adquieren ciertos rasgos a partir de la materialidad de la ciudad; esa relación entre formas materiales y prácticas resulta inconclusa si no se la considera a la luz de los imaginarios urbanos. Según Lindón (2007), todo lo anterior muestra que los imaginarios urbanos no representan, ni son únicos, ni monolíticos, ni son un problema de los mundos exteriores y materiales; más bien parecen cubrir la ciudad material –los lugares– con innumerables velos parciales, móviles, fragmentados, superpuestos, que dejan ver ciertos fenómenos y ocultan otros, dependiendo del sujeto y del tiempo, tanto cotidiano como biográfico e histórico.

Otra de las autoras que es actualmente referente del campo y específicamente de los estudios sobre imágenes urbanas, Lacarrieu (2007), las define como representaciones mentales globales del medio urbano que se construyen a partir de determinados rasgos y/o atributos seleccionados especialmente desde distintos lugares de la ciudad, a fin de sintetizar una imagen que diluya otras tantas posibles; son construcciones espaciales, culturales y sociales producto de campos de lucha simbólica. ¿Cómo imaginan la ciudad los/las artistas gestores integrantes del Congreso Transversal Escena Política desde su postura de disputa política cultural en la ciudad de Buenos Aires? ¿Y cómo lo hacen los/las cirqueros/as integrantes de Circo Abierto con los que trabaja Julieta,

que disputan espacio y reconocimiento –material y simbólico– de sus prácticas artísticas en la ciudad? Lacarrieu (2007) aclara que las imágenes no son la realidad, sino la representación de esa realidad que se constituye a partir del resumen de evaluaciones, concepciones del mundo, preferencias, homogeneizando una idea de la ciudad. Así, afirma que toda imagen urbana es un cúmulo de estereotipos, de cuya sumatoria emerge una imagen estereotipada de la ciudad en cuestión y por ello, es una falacia: no es mentira pero no es absolutamente cierta. ¿Cómo repercuten las imágenes producto de experiencias urbanas desiguales de los/las jóvenes participantes de Circo del Sur en sus proyectos de vida?

Lacarrieu (2007) define a las imágenes urbanas como construcciones que perduran casi inmutables a lo largo del tiempo, con fuerte incidencia sobre los modelos políticos urbanos, pero también los imaginarios y las prácticas sociales; así acaban constituyéndose en la materia prima de los discursos, los valores y las prácticas sociales.

En este sentido, la autora expresa que se trata de proyectar una territorialización de la imagen hegemónica de lo que la ciudad debe ser y de cómo debe ser vivida; de los límites entre lo propio y lo ajeno; lo permitido y lo prohibido; lo tolerable y lo intolerable; lo nombrable y lo innombrable. ¿Qué concepciones y usos del espacio público disputan aquellos/as integrantes del grupo de teatro Catalinas Sur y del Circuito Cultural Barracas partiendo de sus prácticas de teatro comunitario? Ya avanzado el texto al que hacemos referencia, la autora sostiene que, en concordancia con algunas perspectivas, considera que el imaginario urbano constituye una dimensión por medio de la cual los distintos habitantes de una ciudad representan, significan y dan sentido a sus distintas prácticas cotidianas en el acto de habitar; y constituye también una dimensión en la que se establecen distintas identidades pero, también, se reconocen diferencias. El problema, enfatiza Lacarrieu (2007), podría radicar en simplificar lo imaginario a la dimensión simbólica de la ciudad, pues en ese caso es difícil reconocer una diferencia con la imagen urbana. Y agrega que, efectivamente, las imágenes urbanas son mayormente construcciones oficiales y oficializadas que operan en tanto instrumentos de poder y control impostando políticas de lugares. “En cambio, los sentidos de los lugares son emergentes del conjunto de imaginarios compartidos por los diferentes grupos sociales” (Lacarrieu, 2007, p. 55). El sentido de lugar, según esta perspectiva, no está dado por el propio lugar sino por las representaciones que les atribuyen los pobladores a los sitios, es decir, por las imágenes y

los imaginarios que elaboran sobre lugares con atributos y significados particulares, que siempre son históricos y determinados por la cultura.

Retomando la idea del habitus de Pierre Bourdieu, la autora afirma que las imágenes funcionan como un sistema de disposiciones durables y transponibles a nuevas situaciones, estructuras estructuradas, predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes. En otras palabras, las imágenes son estructuradas porque los sujetos las incorporan. Sin embargo, están en permanente transformación una vez que se incorporan a la vida colectiva y con ellas se elaboran nuevas interpretaciones de la realidad social. Así es que las imágenes sobre todo son el producto del orden social. No obstante, se construyen y reconstruyen en las prácticas sociales. En cambio, los imaginarios se nutren de dichas imágenes, que también son procesadas consensuándose o entrando en disputa. Así, muchas de las luchas de los protagonistas de las prácticas arte-transformadoras dialogan con las imágenes e imaginarios urbanos, cuestionando la desigualdad que atraviesa a una de las ciudades más ricas del país. Cuestionar el acceso desigual a derechos culturales, disputar las estigmatizaciones que pesan sobre los sujetos juveniles que habitan barrios segregados y que frecuentemente no acceden a la garantización de esos derechos, cuestionar los circuitos y espacios consagrados para la circulación de prácticas artísticas en la ciudad y los sujetos que tienen derecho a protagonizar dichas prácticas, implica una forma de posicionamiento político-ideológico. Tal como propone Infantino en el capítulo uno de este libro, la noción de transformación social que caracteriza a las distintas propuestas que se trabajan en esta obra, viene articulando una expansión hacia sentidos emergentes que se imbrican con la disputa por el derecho a la ciudad y a la cultura, así como por la lucha hacia una ciudad menos desigual.

Habitando mundos, campos, escenas y circuitos. Propuestas teórico-metodológicas para investigar experiencias de arte y transformación social en la ciudad

Como mencionamos en la introducción de este capítulo uno de los objetivos que nos proponemos es brindar algunos aportes teórico-metodológicos con los que podemos investigar experiencias artísticas en la ciudad. Trabajaremos específicamente con las perspectivas de Pierre Bourdieu, Howard Becker,

José Magnani y Will Straw. Aunque las nociones que presentaremos aquí pueden ser utilizadas para analizar otro tipo de prácticas, que no sean de carácter artístico y/o urbano, la utilización de estas perspectivas y específicamente de las categorías de *campo*, *mundo*, *circuito* y *escena* presentan grandes potencialidades para analizar el vínculo de los actores con el espacio, tanto desde la dimensión simbólica como material.

Antes de comenzar a presentar algunos aportes de Pierre Bourdieu debemos afirmar que podemos identificar, para los fines de este capítulo, dos grandes matrices de pensamiento de los estudios sociales del arte. Por un lado, aquellas nombradas como "teorías de la homología", donde ubicamos a Pierre Bourdieu con su teoría social de los campos; y por otro lado las llamadas "teorías de la habilitación", donde ubicamos los aportes de Antoine Hennion y Tia de Nora, entre otros. Si bien no profundizaremos aquí esta segunda perspectiva, sí nos interesa plantear que, frente a la correlación entre posición social y expresión cultural que se desprende de las teorías de la homología, los teóricos de la habilitación ponen el acento en pensar cómo los contextos habilitan ciertas prácticas[3].

Bourdieu (1990, 1995, 1998, 2000, 2003, 2005, 2014) parte de la definición de campo como primer paso de su teoría social de los campos. Define

3 Frente a las teorías de la homología, los teóricos de la habilitación afirman que no existe una relación automática entre las posiciones que los actores ocupan en el espacio social y sus expresiones culturales. De este modo, las perspectivas de la habilitación colocan el foco en los contextos específicos que habilitan a los actores a desarrollar determinadas prácticas culturales. A modo de ejemplo, hacemos referencia a un trabajo de Benzecry (2012) en donde, alineado con los teóricos de la habilitación, se dedica minuciosamente a mostrar cómo los sujetos de su investigación, aquellas personas que frecuentaban asiduamente el Teatro Colón (uno de los teatros más destacados de América Latina, especializado en Bellas Artes como la ópera, la música clásica o el ballet) y se ubicaban en la cazuela, la tertulia y el paraíso, no respondían al perfil que gran parte de la bibliografía sociológica disponible sugería: una supuesta población de aficionados locales de clase media alta que siempre habían vivido en los barrios más elegantes de la ciudad y habían obtenido sus primeros conocimientos de la ópera de sus padres, quienes los habrían llevado de niños al Teatro Colón. Las trayectorias que el autor reconstruyó durante su estadía en el campo muestran que los asistentes se alejaban de ese perfil; los mismos habían llegado a la ópera de modo fortuito, muchas veces durante la adultez, inducidos por un miembro de la familia, un amigo o una institución educativa pública, y eran procedentes de diversos estratos y de diversas partes de la ciudad y el país.

a este como un espacio social estructurado de posiciones e interacciones objetivas concentradas en la producción, la distribución y la apropiación de un capital. Ese campo es habitado por agentes que ocupan posiciones disímiles y entran en interacción en ese espacio que es estructurado porque tiene reglas específicas. Para el autor, esas interacciones son objetivas, porque son independientes de las características propias del actor o del agente. Asimismo Bourdieu considera cada campo como un conjunto de relaciones de fuerza objetivas que se imponen a todos los que entran en ese campo y que son irreductibles a las intenciones de los agentes individuales o incluso a las interacciones directas entre los agentes, y a la vez un espacio de lucha entre los actores. Todo campo es el lugar de una lucha más o menos declarada por la definición de los principios legítimos de división del campo. Dentro de este campo los actores ocupan distintas posiciones dadas por el volumen, composición y trayectoria de capital. El capital tiene dos aspectos y existe en tres tipos: puede ser de carácter general o específico, y de tipo económico, cultural, o social/simbólico.

Una gran parte de la obra de Bourdieu abarca la aplicación de la teoría de los campos para la investigación del denominado campo del arte. Bourdieu (1995) afirma que las prácticas y los consumos culturales son fruto de la concurrencia de dos historias: por un lado, la historia de los campos de producción, que tienen sus leyes propias de cambio; por otro, la historia del espacio social en su conjunto, que determina los gustos a través de las propiedades inscritas en una posición, y en particular a través de los condicionamientos sociales asociados a unas condiciones materiales de existencia particulares y a un estamento particular en la estructura social. Esta última dimensión se puede ver para el caso que investiga Ana, sobre el Congreso Transversal Escena Política, en donde destaca que la creación de este fue posible gracias a condiciones sociales y políticas concretas, como el surgimiento de nuevas formas de creación artística y un contexto en el cual el arte es cada vez más pensado en términos transformadores.

Continuando con la perspectiva del autor, él sostiene que el campo de producción y de circulación de los bienes simbólicos se define como el sistema de las relaciones objetivas entre diferentes instancias caracterizadas por la función que cumplen en la división del trabajo de producción, de reproducción y de difusión de los bienes simbólicos. Así, el campo de producción propiamente dicho debe su estructura a la posición –más o menos marcada según los dominios de la vida intelectual y artística– entre, por una parte, el campo de produc-

ción restringida como sistema que produce bienes simbólicos (e instrumentos de apropiación de estos bienes) objetivamente destinados (al menos a corto plazo) a un público de productores de bienes simbólicos que también producen para productores de bienes simbólicos, y por otra parte, el campo de la gran producción simbólica específicamente organizada con vistas a la producción de bienes simbólicos destinados a no productores ("el gran público") que pueden pertenecer a las fracciones no intelectuales de la clase dominante ("el público cultivado") o a otras clases sociales. Bourdieu (2008) afirma que a diferencia del sistema de la gran producción, que obedece a la ley de la competencia con el propósito de conquistar un mercado tan vasto como sea posible, el campo de producción restringida tiende a producir sus normas de producción y los criterios de evaluación de sus productos, y obedece a la ley fundamental de la competencia por el reconocimiento propiamente cultural otorgado por el grupo de pares, que son, a la vez, clientes privilegiados y competidores. Con respecto a la primera noción que mencionamos, el mismo autor sostiene que mientras el campo esté en buenas condiciones para funcionar como el lugar de una competencia por la legitimidad cultural, la producción puede y debe orientarse hacia la búsqueda de las distinciones culturalmente pertinentes en un estado dado de un campo determinado. Es decir, hacia los temas, las técnicas o los estilos que están dotados de valor en la economía propia del campo, porque son capaces de conferir a los grupos que los producen un valor propiamente cultural, afectándolos con marcas de distinción (una especialidad, una manera, un estilo) que el campo reconoce como culturalmente pertinentes y por lo tanto susceptibles de ser percibidas y reconocidas como tales en función de las taxonomías culturales disponibles en un estado dado de un campo determinado. Si pensamos el caso que analiza Ana, ¿cuáles son aquellas gramáticas disponibles que se reconocen como legítimas en la perspectiva de arte que propone el Congreso Transversal Escena Política? Si pensamos al teatro comunitario como un campo, en términos de la perspectiva bourdiana, ¿podemos identificar en los casos que investiga Camila en la ciudad de Buenos Aires operaciones de distinción y legitimación para establecerse frente a otros grupos u otros modos de hacer teatro?

Criado (2008) es uno de los autores que ha contribuido notablemente al planteamiento de las ventajas y las limitaciones de la noción de campo propuestas por Pierre Bourdieu. De este modo, afirma que Bourdieu forjó el concepto de campo para superar dificultades teóricas y proporcionar un método más

fructífero a la hora de abordar la producción cultural, poniendo el acento en las relaciones de competencia por la conquista de poderes específicos entre los distintos productores culturales. Así, según su perspectiva, el concepto ha sido aplicado inicialmente a grupos de especialistas que han conseguido una relativa autonomía, tanto en la elaboración de sus producciones como, sobre todo, en la determinación de los criterios de valor con los que se juzgan las mismas. Según Criado (2008) es a partir del rasgo central de la autonomía relativa que Bourdieu elabora –partiendo especialmente de la producción cultural– una teoría general de los campos. Así, el mismo autor sostiene que estos han de analizarse como a) espacios estructurados y jerarquizados de posiciones; b) donde se producen continuas luchas que redefinen la estructura del campo; c) donde funcionan capitales específicos, y d) un tipo de creencia (illusio) específica.

Criado (2008) afirma que al poner el acento en las luchas en el interior del campo como principal elemento de la dinámica y estructura de los campos, el concepto queda ligado a una metodología relacional e histórica: la estructura de un campo determinado es el resultado de las luchas y dinámicas anteriores y será modificada por las posteriores. Además, según el mismo autor, la autonomía del campo no es un dato a priori o un axioma indiscutible, ni tampoco significa independencia. Por el contrario, Criado (2008) sostiene que la propiedad de autonomía conforma un principio metodológico que se basa en unos presupuestos sobre el objeto investigado que, a su vez, han de detallarse y constatarse empíricamente. Según el mismo autor la autonomía es siempre una cuestión de grados que ha de contrastarse empíricamente, así mismo no implica ni igualdad entre todas las posiciones ni ausencia de relación con los poderes externos. Criado (2008) señala que la estructura del campo se halla jerarquizada en posiciones que disponen de recursos muy distintos y de posibilidades desiguales de incidir en sus dinámicas. Si pensamos en la demanda por una ley nacional del circo analizada por Julieta en esta obra, notamos que los conceptos provenientes de la teoría bourdiana son útiles para analizar tensiones y disputas por la legitimación de un arte negado en el país como es el circo. Asimismo, la autora muestra las estrategias que los colectivos artísticos despliegan para trascender las jerarquías –estilísticas, de gustos, generacionales, etc.–, procurando la incorporación de las diversas modalidades de hacer circo en la disputa política por reconocimiento.

Como señalamos en la introducción de este artículo, otra de las perspectivas que nos interesa presentar como herramienta conceptual para el estudio

de prácticas artísticas en la ciudad es la sociología norteamericana de Howard Becker, específicamente su categoría de *mundo del arte*. El autor lo define como aquel conformado por todas las personas cuya actividad es necesaria para la producción de los trabajos característicos que ese mundo, y tal vez también otros, definen como arte. Según el mismo autor, los miembros de los mundos del arte coordinan las actividades por las cuales se produce el trabajo haciendo referencia a un cuerpo de convenciones que se concretan en una práctica común y objetos de uso frecuente. En este sentido, Becker (2008) permite pensar al mundo del arte como una red establecida de vínculos cooperativos entre los participantes. "El mundo existe en la actividad cooperativa de esas personas, no como una estructura ni una organización, y usamos esas palabras solo para dar idea de redes de personas que cooperan" (Becker, 2008, p. 55).

Contraponiendo la idea de campo con la de mundo, Becker (2006) sostiene que lo que él denomina mundo del arte no es una metáfora, sino que este contiene personas que están en el medio de hacer algo que los obliga a prestar atención a otro, conscientes de la existencia de otros. Y pone énfasis en señalar que la gente no responde automáticamente a misteriosas fuerzas externas, sino que desarrollan sus líneas de actividad poco a poco, viendo como responden los demás, ajustando lo necesario para pasar a la tarea siguiente.

En este diálogo con la teoría de los campos, otro de los temas que resalta Becker tiene que ver con la delimitación del mundo del arte. De este modo, afirma que si bien el análisis se centra en aquella actividad colectiva que las personas estén haciendo juntos, la línea dibujada para separar el mundo de lo que no es parte de él, es una conveniencia analítica, no algo que existe en la naturaleza, no es algo que puede ser encontrado por la investigación. Para el caso que investiga Camila, ¿podemos considerar a los grupos de teatro comunitario desde la visión de la teoría de los campos propuesta por Bourdieu y distinguir allí entre un campo de producción restringido y uno ampliado y pensar las disputas entre dominantes y dominados por la imposición de visiones y saberes legítimos? ¿O dicho grupo será considerado como un mundo del arte en donde lo que prima es la actividad colaborativa y los límites los establece el investigador? ¿Nos permite la visión de Howard Becker pensar en tensiones y disputas? Si pensamos en el caso que investiga Ana, ¿aquellas actividades que confluyeron en el Congreso Transversal Escena Política formarían parte de un mundo colaborativo que podría ser delimitado por el investigador? ¿Podríamos pensar las disputas por reconocimiento de los/las cirqueros/as en tanto

estrategias colaborativas para lograrlo? ¿O más bien como disputas colectivas en el campo del arte en general, tendientes a visibilizar históricas deslegitimaciones en el mismo? Colaboración y disputa se convierten así en lentes desde donde mirar; en ocasiones, algunos serán más pertinentes que otros, algunos iluminarán tensiones y luchas, otros visibilizarán acuerdos cooperativos.

La tercera perspectiva que nos interesa presentar es la antropología urbana del investigador brasileño José Magnani (2002, 2014). Con su propuesta de mirar "de cerca y de adentro", en contraposición a hacerlo "de lejos y de fuera". Segura y Chaves (2015) aseguran que esta propuesta implica alejarse de dos visiones. Por un lado, distanciarse de la modalidad de pasaje, que implica recorrer la ciudad hasta perderse en ella y escribir sobre esa experiencia. Por otro lado, se aleja de la tentación a la aldea (Gorelik, 2008): recortar un grupo social por criterios de correspondencia o pertenencia étnica o cultural, y estudiarlo en profundidad de manera autónoma. Los autores afirman que, en contraposición entonces a esas dos estrategias metodológicas, Magnani propone trabajar sobre una práctica social urbana analizando tanto las redes de relaciones que dicha práctica articula como los espacios y los recorridos que modela. "Se trata de indagar las trayectorias y los circuitos, identificar los puntos de encuentro, relevar las infraestructuras, las instituciones y otras mediaciones por medio de las cuales los individuos habitan, usan y significan la ciudad" (Segura y Chaves, 2015, p. 15).

Desde esta perspectiva, una de las categorías que el autor propone para pensar las prácticas culturales en el espacio (Magnani, 2002) es la de *circuito*. Según Magnani (2014) la potencialidad de trabajar con esta noción es que si elegimos realizar una etnografía muy localizada en algún campo en particular, enfrentaríamos el peligro de la fragmentación o de encerrarse en los límites del caso aislado, lo que nombramos anteriormente como la tentación de la aldea; en cambio su propuesta de circuito permite establecer relaciones en otro nivel, con otros aliados identificados con ese circuito, más allá de las fronteras restringidas de cada caso. ¿Nos preguntamos cuáles son los límites de los circuitos que investigamos? Para esos/esas jóvenes que vienen desde las villas a estudiar circo al área céntrica de la ciudad, ¿hay fronteras que separen sus barrios de la ciudad? ¿Cuáles son los límites que se pueden observar en las producciones fotográficas de los/las jóvenes que participan de la fundación ph15 con los que trabaja Mariana? Continuando con esta línea, nos interesa tener en cuenta la noción de límite que propone el antropólogo Ramiro Segura (2009). Según su

abordaje, un límite refiere a un hecho sociológico que puede tener (aunque no necesariamente) forma espacial y no a la inversa; y que a la vez, dicha forma espacial tiende a naturalizarse y condiciona las relaciones sociales presentes. Los límites, agrega el autor, tengan una traducción espacial o no, remiten a relaciones sociales, a los modos como las personas se clasifican e imaginan entre sí y a las formas en que se relacionan en virtud de tales clasificaciones e imaginarios. ¿Qué imaginarios y clasificaciones se ponen en juego entre los/las músicos/as-educadores/as que trabajan en el Programa Orquesta Juvenil del Sur con jóvenes de sectores vulnerables? ¿Cómo funcionan estos límites en la generación de propuestas críticas frente a los mismos en el ámbito de propuestas arte-transformadoras? ¿Cómo se plasman en la búsqueda de alternativas de accesibilidad a derechos culturales, a nuevos circuitos y modalidades de producción y reproducción artística?

La categoría de circuito introdujo, en la perspectiva de Magnani (2014), la capacidad de vincular dominios no necesariamente marcados por la continuidad espacial, a diferencia de las categorías de mancha, pedazo y trayecto propuestas anteriormente por el autor[4]. Pensar en circuitos, nos da la posibilidad, según el autor, de unir puntos discontinuos y distantes en el tejido urbano sin perder la perspectiva de totalidad. Entonces, por más lejanos que se encuentren los puntos entre ellos, igualmente es posible reconocer que forman parte de un circuito, que son claramente identificados por los usuarios y permiten el desarrollo de una actividad a lo largo de un período de tiempo.

Magnani (2014) deja en claro que la construcción de ese circuito parte de ese trabajo etnográfico de seguir y acompañar a los actores más allá de los sitios puntuales donde sabemos que desarrollan sus prácticas. Por ejemplo, el autor cita una práctica deportiva, donde si bien vamos a estar presentes en el

4 Magnani (2002 y 2014) define a las manchas como aquellas áreas contiguas del espacio urbano, dotadas de equipamientos que marcan sus límites y viabilizan una actividad o práctica predominante; mientras que el pedazo es una categoría nativa de su investigación que tiene el significado de sitio de encuentro, de sociabilidad, designando aquel espacio intermedio entre la privado (la casa) y lo público (la calle) donde se desarrolla una sociabilidad que establece los lazos de pertenencia y exclusividad entre sus miembros, en torno de determinados gustos, símbolos y prácticas. Con la idea de trayectos el autor hace referencia a flujos recurrentes en el espacio más amplio de la ciudad o al interior de las manchas, que llevan de un punto a otro a través de los pórticos, marcos de transición en el paisaje. Es decir, configuran pasajes: ya no se está en el pedazo o en la mancha de aquí, pero aún no se ha ingresado allá.

club donde los actores desarrollan su actividad, construir el circuito implicaría ver también con qué otros sujetos tienen conexión, con qué torneos, dónde se entrenan, etc. Sin embargo, Magnani (2014) afirma que el circuito no está dado de antemano, sino que es construido: son los trayectos de los actores sociales que lo crean, lo movilizan y le dan vida, así como es el observador que circunscribe, pone en contacto y articula determinadas dimensiones de ese circuito en el curso de su etnografía. En este sentido, el autor reconoce la necesidad de establecer los criterios a partir de los cuales se va a conformar el circuito.

Los sugeridos por Magnani (2014) en su investigación son los siguientes: por un lado, tener en cuenta lo que él denomina como grado de pertenencia del actor al punto con el cual queramos vincularlo; por otro señala la noción de convención de Howard Becker, refiriendo a que es importante tener en cuenta como otro atributo a un conjunto de reglas compartidas por los actores que potencialmente integrarían el circuito. Como ejemplo, Magnani (2014) sostiene que si nuestro objeto de estudio es el "mundo de los skaters", del mismo no hacen parte apenas los atletas reconocidos en esa modalidad, sino los iniciantes, los fabricantes de los equipos, los editores de revistas especializadas, los dueños de las tiendas, los promotores de ferias, los espectadores en los locales de entrenamiento y en los momentos de encuentro, etc.

> Es la convención –o atributo elegido– y su grado de pertenencia que determinan la inclusión o exclusión de elementos en el circuito. Por lo tanto, si lo que está siendo considerado, en el caso del skate, es únicamente el deporte con sus habilidades, reglas y equipos, lo que realmente interesa son los puntos donde es practicado, y no dónde el skater estudia, qué iglesia frecuenta, etc. Dichas circunstancias podrán ser llevadas en cuenta en otros contextos, si la convención elegida es otra (Magnani, 2014, p. 4).

Magnani (2014) explicita que de este modo el circuito comienza así a abrigar diversas clases de actores, incluye los espacios donde ocurren sus prácticas y se guía por el calendario de su realización; no se trata apenas de diferenciar personas, objetos, locales, estilos y marcas que están en relación por compartir determinados intereses, valores o prácticas: lo que le da vida al *circuito* es el movimiento de los actores, que puede ser apreciado, por ejemplo, en los eventos, las celebraciones o los rituales colectivos. De este modo, el autor

enfatiza que los atributos que identifiquemos pueden ser variables en cuanto a su duración, e ir adquiriendo matices durante la investigación.

Finalmente, Magnani (2014), luego de identificar los posibles criterios de alcance del circuito, define a este como la configuración espacial, no contigua, producida por los trayectos de los actores sociales en el ejercicio de alguna de sus prácticas, en cierto período de tiempo.

La categoría de circuito es utilizada muchas veces como sinónimo de la de escena. Sin embargo, remiten a cuestiones distintas. La categoría de escena comienza a utilizarse en los años 40 por el periodismo cultural pero es recién en la década del 90 cuando se empieza a trabajar académicamente a partir de las propuestas de Will Straw (1991) y Barry Shank (1994).

En nuestro país, la utilización de dicha categoría para pensar diferentes escenas artísticas durante la última década ha crecido notablemente. En este sentido, creemos importante retomar los aportes de los clásicos para sumergirnos en su definición. En esta línea, Herschmann (2013) afirma que, en la primera definición, Straw articuló las nociones de campo de Bourdieu, de lógicas de mercancías de Miége y de prácticas cotidianas de De Certeau para definir a la escena como un contexto en el cual las prácticas musicales coexisten, interactuando unas con otras, dentro de una variedad de procesos de diferenciación y afiliaciones. En el año 2006, Straw redefine la noción enfatizando más claramente la metáfora espacial –la noción de "escena como espacio cultural"– (Herschmann, 2013). De este modo, Straw (2006) define la escena a partir de la inclusión de algunos elementos en particular: a- la congregación de personas en un lugar; b- el movimiento de estas personas entre este lugar y otros; c- las calles donde se da este movimiento; d- todos los espacios y actividades que rodean y nutren una preferencia cultural particular; e- el fenómeno más grande y más disperso geográficamente del cual este movimiento es un ejemplo local; f- las redes de actividades microeconómicas que permiten la sociabilidad y ligan la escena a la ciudad.

Como sostiene Calvo (2017), Straw hace hincapié en las formas de comunicación que se producen en la escena y las caracteriza a través de dos tensiones: una entre el impulso de continuidad histórica y el cambio, y la otra entre lo local y lo global. Muchas investigaciones utilizan la noción de escena porque les permite señalar la conexión entre lo local y global, asumiendo la perspectiva de Straw (2001), mostrando a partir de un caso específico semejanzas o diferencias con respecto a casos más amplios. Otras la utilizan porque les per-

mite plantear continuidades y rupturas con respecto a un género en la historia de un determinado lugar (Cardoso Filho y Xavier de Oliveira, 2013). También están aquellas perspectivas que plantean tres tipos de escenas: las locales, que refieren a las formas de agruparse en torno a un foco geográfico específico; las translocales que son escenas locales diseminadas que se comunican a través de un estilo de música particular; y las virtuales, en donde encontraríamos personas dispersas en grandes espacios físicos que crean el sentido a través de fanzines y de internet (Calvo, 2017)[5].

Estrictamente Straw (2006) considera la escena como un recurso en la elaboración de una gramática de ordenamiento cultural, pero según nuestra perspectiva si lo que nos interesa es poder hacernos de una categoría que permita vincular la práctica artística con el espacio material, anclar sobre ese espacio urbano interconexiones, recorridos, fronteras, pero sobre todo relacionar actores con sitios concretos, la categoría de escena se nos presenta como genérica, amplia y abstracta.

De las propuestas que presentamos en este apartado, es la perspectiva de Magnani (2002, 2014) la que presenta mayor vinculación con la cuestión espacial. Si bien la categoría de circuito no implica necesariamente la contigüidad de puntos en el espacio, es tarea del investigador "seguir" a los actores en sus vidas cotidianas, acompañarlos en el desarrollo de las actividades que guíen nuestra investigación y poder dibujar trayectos que agrupados conformen el o los circuitos predominantes de la práctica investigada.

Aunque Magnani (2014) plantee la familiaridad entre las nociones de mundo y de circuito, y tome esta idea de convenciones compartidas de Howard Becker, la noción de circuito implica un trabajo en mayor vinculación con el espacio. Según esa perspectiva, para poder construir y delimitar un circuito no alcanza con considerar a todas aquellas actividades que hacen al desarrollo de una determinada actividad, sino que es necesario "seguir" y "acompañar" a los actores y establecer criterios para poder agrupar –y también excluir– espacios y actividades que no son fundamentales para el desarrollo de tal o cual práctica.

Tal como fuimos argumentando, las categorías y conceptos analizados aquí se constituyen en herramientas/lentes para estudiar prácticas (artísticas)

5 Si bien los autores que aquí citamos desarrollan la noción de escena para pensar el caso de la música, entendemos que dicha noción puede aplicarse también para pensar otros lenguajes artísticos.

en la ciudad. Nuestra intención fue presentarlas, justamente, a modo de caja de herramientas que el investigador, gestor o artista puede utilizar para indagar, delimitar, comprender, reflexionar. Es nuestra intención que el lector encuentre en ellas aspectos para repensar dichas prácticas artísticas urbanas, aportes para iluminar ciertos aspectos de las mismas, o bien lentes para repensar junto a las autoras de este libro las prácticas arte-transformadoras analizadas.

A modo de cierre. Un cuerpo con múltiples roles investigando prácticas artísticas urbanas

Como hemos afirmado en la introducción de este capítulo, las investigaciones que este libro reúne tienen algunos puntos en común que permiten pensarlas transversalmente. Uno de ellos lo constituye el hecho de que todas las investigadoras ocupan, en vínculo con las experiencias que estudian, múltiples y superpuestos roles: todas ellas son investigadoras, pero además son al mismo tiempo participantes de los circuitos que investigan, en otros casos son militantes en espacios culturales y en otros poseen empleos como gestoras culturales o como trabajadoras en dependencias estatales o no estatales con vínculo a la cuestión cultural. Si bien la capacidad de reflexividad del investigador/a siempre asume una importancia crucial, en estos casos en que el investigador/a está sumergido en el campo desde una posición dada por la interseccionalidad de saberes, objetivos, intereses, compromisos y motivaciones, dar lugar a un ejercicio reflexivo –guardado para la intimidad del investigador/a o explicitado en la escritura del texto– se vuelve fundamental.

Guber (2009) sostiene que la reflexividad del investigador/a en general no se toma en cuenta, poniendo de manifiesto una concepción en la cual esta no desempeñaría ningún papel relevante para el conocimiento, generando así que los avatares y las decisiones del investigador en el campo generalmente permanezcan en la oscuridad. Siguiendo a Gentile, Medan, Llobet y Gaitán (2013) consideramos necesario hacer visible nuestro propio lugar en estas relaciones que mantenemos con nuestros sujetos de investigación y dar luz a las maneras en las que se producen, reproducen y modifican distancias y cercanías, asimetrías producidas por las distintas relaciones sociales de poder. Las autoras agregan que, si bien el/la investigador/a está intersectado por esas distancias, diferencias y jerarquías que pueden ser centrales en las relaciones con los sujetos que investigamos, al mismo tiempo son múltiples y cambiantes. Esos cuerpos van atravesando distintas

situaciones, experiencias y no en todos los lugares que atraviesan sus roles permanecen estáticos. En este sentido, nos parece importante recordar la diferenciación que realiza Augé (1992) entre los "lugares antropológicos" y los "no lugares". Mientras que con la segunda noción el autor hace referencia a aquellos espacios que no pueden definirse ni como espacios de identidad, ni relacionales ni históricos, con la primera –referenciada primeramente por el filósofo Merleau Ponty– refiere a un espacio existencial, lugar de una experiencia de relación con el mundo de un ser esencialmente situado en relación con un medio.

> Nosotros incluimos en la noción de lugar antropológico la posibilidad de los recorridos que en él se efectúan, los discursos que allí se sostienen y el lenguaje que lo caracteriza. Reservaremos el término "lugar antropológico" para esta construcción concreta y simbólica del espacio que no podría por sí solo dar cuenta de las vicisitudes y de las contradicciones de la vida social pero a la cual se refieren todos aquellos a quienes ella les asigna un lugar, por modesto o humilde que sea. Justamente porque toda antropología es antropología de la antropología de los otros; en otros términos, el lugar antropológico es al mismo tiempo principio de sentido para aquellos que lo habitan y principio de inteligibilidad para aquel que lo observa (Augé, 1992, p. 30).

Según Kaiero (2010) el término "espacio antropológico" fue utilizado por Merleau Ponty para designar aquel espacio indisociable de nuestra experiencia del mundo y, por tanto, de nuestro ser específico en el mundo, mientras que Augé traduce este concepto a "lugar antropológico" y lo define como una construcción simbólica y concreta del espacio que genera un marco de referencia legible por todos los que lo habitan, dotándoles de un emplazamiento específico dentro del mismo.

Realizando ejercicios de reflexividad y situándonos en aquellos lugares que transitamos desde la afirmación de la premisa que sostiene que no podemos escindir todos esos espacios que habitamos de nuestra experiencia de mundo, de nuestras múltiples posiciones, de nuestros variados sentidos, saberes, experiencias, intereses –más o menos congruentes entre sí–, nos sumergimos a investigar.

Investigamos prácticas artísticas en la ciudad y eso nos presentó la necesidad de reflexionar en este capítulo sobre algunas cuestiones en particular, con

la intención de abrir claves de lectura desde donde mirar y volver a mirar, en ese recorrido recíproco e indisociable que es la asunción de ciertas perspectivas teóricas y el trabajo de campo con los actores.

En primer lugar, hemos abordado distintas perspectivas que hablan de la ciudad y el espacio urbano para asumir algunas ideas que creemos importantes para las investigaciones aquí recopiladas. Además de definir a la ciudad como una configuración relacional compleja, hemos señalado que las experiencias de este libro transcurren en una ciudad signada por la desigualdad. En esa línea, hemos señalado distintas dimensiones analíticas desde donde abordar el tema. También hemos dedicado una porción del texto a sentar algunas bases teóricas básicas para adentrarnos en el mundo de las representaciones y los imaginarios urbanos, señalando la pertinencia de pensar en la dimensión simbólica de las ciudades y entender que, sin esta dimensión, los análisis sobre ciudad y espacio urbano quedan incompletos. Porque, como plantean Segura y Chaves (2015), lo material y lo inmaterial configuran una trama relacional compleja, e imposible de interpretar escindiendo ambas dimensiones. Al mismo tiempo, esta sección nos posibilitó plantear algunas preguntas en vínculo con las experiencias que se trabajan en este volumen acerca de los límites, las clasificaciones y los imaginarios que habilita la experiencia en la ciudad: ¿de qué modo las imágenes que se construyen los/las jóvenes sobre sus barrios relegados configuran modos particulares de vivir y concebir la ciudad?; ¿qué representaciones sobre el uso del espacio público poseen los/las artistas que participaron del Congreso Transversal Escena Política o los gestores del teatro comunitario?; ¿qué sentidos diversos en torno al arte en las calles disputan los/las cirqueros/as en su demanda de reconocimiento?; ¿cómo imaginan una ciudad menos desigual los/las educadores/as integrantes de la Orquesta Juvenil del Sur o los/las artistas que todos los sábados sostienen el taller de fotografía de ph15?

En segundo lugar, nos hemos abocado a trabajar con las categorías de *campo*, *mundo*, *circuito* y *escena*. De este modo, señalamos algunos puntos de las teorías de Pierre Bourdieu, Howard Becker, José Magnani y Will Straw respectivamente, con la intención de confeccionar una caja de herramientas teórico-metodológica que nos ayude a investigar experiencias artísticas en el espacio urbano. Si bien esas perspectivas no son aplicadas exclusivamente a prácticas artísticas ni a contextos urbanos, nos dan distintas opciones de como nominar y agrupar –o separar– a aquellos actores con los que realizamos nuestros trabajos de campo y son protagonistas de prácticas, recorridos, movimientos,

experiencias que tienen como epicentro a la gran ciudad de Buenos Aires. En general, en la etapa incipiente de una investigación, los investigadores se encuentran con ciertas dudas acerca de cómo nominar y "delimitar" a su objeto de estudio. ¿Hablamos de mundos, o será mejor utilizar la teoría de los campos? ¿Qué potencialidades presenta la categoría de circuito? ¿Circuito y escena dan cuenta de lo mismo?

Finalmente, hemos puesto el acento en identificar la importancia que adquiere la intencionalidad del investigador en la delimitación del objeto, pero también en la especificidad de los objetivos y posiciones éticas y políticas en el recorte, diseño y aplicación de las metodologías.

El propósito entonces ha sido desplegar ciertas reflexiones en torno a categorías y problemáticas que atraviesan los campos/mundos/circuitos/escenas que se estudiarán etnográficamente en este volumen. Las prácticas de arte y transformación social se presentan de este modo como un ámbito para indagar en el modo en que sus artistas, gestores/as, educadores/as, participantes, investigadores/as despliegan cuestionamientos ante modalidades hegemónicas de pensar y practicar el arte en la ciudad de Buenos Aires. La disputa frente a quién tiene derecho a ser protagonista de hechos artísticos y a la estigmatización de sujetos y espacios en la ciudad, la posibilidad de pensar en el arte como un derecho de todos y todas, el cuestionamiento a los circuitos y espacios hegemónicos de producción y reproducción artística, las disputas al interior de los campos específicos –entre teatreros/as, cirqueros/as, músicos/as, bailarines/as, fotógrafos/as–, son algunos de los caminos que las autoras recorrerán en este libro. En este sentido, tal como señala Infantino en el capítulo que antecede, la noción de transformación social que presiona este tipo de prácticas conlleva un proceso de expansión contemporánea que trasciende sentidos convencionales de lo político y de lo artístico. Los actores que serán protagonistas de estas páginas demandan, de modos variados, otro tipo de ciudad: una menos desigual, con pleno acceso a derechos culturales, con igualdad de recursos y oportunidades y con espacios para que las múltiples prácticas artísticas que en ella se despliegan cobren reconocimiento y legitimación.

Referencias bibliográficas

Augé, M. (1992). *Non lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. París, Seuil.

Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico.* Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.

Becker, H. y Pessin, A. (2006). "A dialogue on the ideas of World and Field". *Sociological Forum*, *21* (2), 275-286.

Benzecry, C. (2012). *El fanático de la ópera*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. Mexico, Grijalbo.

Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario.* Barcelona, Anagrama.

Bourdieu, P. (1998). *La Distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus.

Bourdieu, P. (2000). *Cuestiones de sociología.* Madrid, Istmo.

Bourdieu, P. (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos: elementos para una sociología de la cultura.* Buenos Aires, Aurelia Rivera.

Bourdieu, P. (2005). *Capital cultural: escuela y espacio social.* Buenos Aires, Siglo XXI.

Bourdieu, P. (2014). *Las estrategias de la producción social.* Buenos Aires, Siglo XXI.

Bourdieu, P. y Wacquant, L. (2008). *Una invitación a la sociología reflexiva.* Buenos Aires, Siglo XXI.

Calvo, M. (2017). Teoría de las escenas de la música metal: reflexión a partir de la reconstrucción de la escena de la provincia de Buenos Aires. *XVI Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia,* Mar del Plata, Argentina.

Capasso, V. (2016). Espacio social: aportes para una definición del concepto y su posible relación con el arte. *XIV Seminário de história da cidade e do Urbanismo*, São Paulo, Brasil.

Criado, E. (2008). El concepto de campo como herramienta metodológica. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* (123), 11-33. Recuperado de http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=99712081001/

De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano I.* México, ITESO.

De Nora, T. (2012). La música en acción: constitución del género en la escena concertística de Viena, 1790-1810. En C. Benzecry (comp.), *Hacia una nueva sociología cultural. Mapas, dramas, actos y prácticas* (pp. 187-212). Bernal, UNQUI.

Duhau, E. y Giglia, A. (2008). *Las reglas del desorden. Habitar la metrópoli.* México, Siglo XXI.

Gentile, F; Medan, M.; Llobet, V. y Gaitán, C. (2013). ¿Qué hiciste todo este tiempo que no tuviste hijos? Intersecciones entre género, clase y edad en las investigaciones con niños, niñas y jóvenes de sectores populares. En V. Llobet (coord.), *Sentidos de la exclusión social. Beneficiarios, necesidades y prácticas en políticas sociales para la inclusión de niños y jóvenes* (pp. 161-183). Buenos Aires, Biblos.

Gorelik, A. (1998). *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936.* Bernal, UNQUI.

Gorelik, A. (2004). *Miradas sobre Buenos Aires: historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires, Península.

Guber, R. (2009). *El salvaje metropolitano: reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo.* Buenos Aires, Paidós.

Harvey, D. (1973). *Social Justice and the City*. London, Edward Arnold.

Hennion, A. (2010). Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto. *Comunicar, XVII* (34), 25-33. Recuperado de http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15812481004/

Herschmann, M. (2013). Escenas, circuitos y territorialidades sónico musicales. En S. Pereira de Sá y J. Janotti Junior (orgs.), *Cenas Musicais* (pp. 41-63). Sao Paulo, Andarco.

Infantino, J. (2018). De pluralizar las políticas culturales al arte para la transformación social. En L. Cardini, y D. Madrigal González (coords.), *Cultura, antropología y transformación social desde las políticas culturales de Argentina, Brasil y México* (pp. 143-181). México, El Colegio de San Luis de Potosí, S. C.

Infantino, J. (2019) Políticas culturales: arte y transformación social. Recorridos, usos y sentidos diversos en espacios de disputa. En *Disputar la cultura. Arte y transformación social* (pp. 19-63). Caseros, RGC Libros.

Kaiero Claver, A. (2010). Deconstrucción de narrativas y territorios sonoros en los espacios globales abiertos por las redes de comunicación. *Biblid (17*), 365-388. Recuperado de https://core.ac.uk/download/pdf/11503086.pdf/

Lacarrieu, M. (2007). La "insoportable levedad de lo urbano". *Eure, XXXIII* (99), 47-63. Recuperado de http://www.redalyc.org/pdf/196/19609905.pdf/

Lefevbre, H. (1969). *El derecho a la ciudad*. Barcelona, Península.

Lefevbre, H. (2013). *La producción del espacio.* Madrid, Capitan Swing Libros.

Lindón, A. (2007) La ciudad y la vida urbana a través de los imaginarios urbanos. *Eure, XXXIII* (99), 7-16. Recuperado de https://scielo.conicyt.cl/pdf/eure/v33n99/art02.pdf/

Magnani, J. (2002). De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciencias Sociales, 17* (49), 11-29. Recuperado de http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69092002000200002&script=sci_abstract&tlng=pt/

Magnani, J. (2014). Circuito: propuesta de delimitación de la categoría. *Ponto Urbe (15),* 1-14. Recuperado de https://journals.openedition.org/pontourbe/2047/

Reygadas, L. (2004). Las redes de la desigualdad: un enfoque multidimensional. *Política y Cultura. 22,* 7-25. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/pdf/polcul/n22/n22a02.pdf/

Segura, R. (2009). Si vas a venir a una villa loco, entrá de otra forma. Distancias sociales: límites espaciales y efectos de lugar en un barrio segregado del Gran Buenos Aires. En A. Grimson, M. C. Ferraudi Curto y R. Segura, (comps.), *La vida política en los barrios populares de Buenos Aires* (pp. 41-62). Buenos Aires, Prometeo.

Segura, R. (2017). Desacoples entre desigualdades sociales, distribución del ingreso y patrones de urbanización en ciudades latinoamericanas. Reflexiones a partir de la Región Metropolitana de Buenos Aires. *Revista CS* (21), 15-39. Recuperado de http://www.scielo.org.co/pdf/recs/n21/2011-0324-recs-21-00015.pdf/

Segura, R y Chaves, M. (2015). Introducción: una antropología de prácticas juveniles en la ciudad. En M. Chaves, y R. Segura, (eds.), *Hacerse un lugar. Circuitos y trayectorias juveniles en ámbitos urbanos* (pp. 11-22). Buenos Aires, Biblos.

Shank, B. (1994). *Dissonant Identities, The Rock'n'Roll Scene in Austin, Texas*. Hanover y London, Wesleyan University Press.

Straw, W. (1991). Systems of Articulation, Logics of Change, Scenes and Communities in Popular Music. *Cultural Studies, 5* (3), 361-375. Recuperado de https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09502389100490311/

Straw, S. (2001). Scenes and Sensibilities. *Public, 22-23,* 245-257.

Straw, S (2006). Scenes and Sensibilities. *Compos (6),* 1-16.

Tilly, C. (2000). *La desigualdad persistente.* Buenos Aires, Manantial.

Therborn, G. (2001). Globalization and Inequality. Issues of Conceptualization and Explanation. *Soziale Welt (52),* 449-476.

En reversa la mirada y en futuro el corazón: teatro comunitario y disputas en torno al arte para la transformación social

[Camila Mercado]

Introducción

Hacia fines de la década de 1990 y comienzos del nuevo siglo es posible identificar la expansión de un ámbito conformado por iniciativas, políticas y acciones que se enmarcan dentro del "arte para la transformación social". Como señala Julieta Infantino en el capítulo uno de este mismo volumen, se trata de experiencias heterogéneas entre sí, abarcando tanto iniciativas estatales –en sus diferentes niveles de gestión– como actores de la sociedad civil –ONGs, centros comunitarios, colectivos artísticos, asociaciones barriales– y entidades privadas. Muchas veces involucrando acciones que se llevan a cabo en co-gestión, gestión asociada o con financiamientos estatales, de empresas privadas, agencias de cooperación y/o fundaciones internacionales. Desde diferentes estrategias, se trata de iniciativas que buscan incidir en el campo de las políticas culturales.

Estas últimas son comprendidas en este capítulo en un sentido amplio, que abarca no solo a los sectores gubernamentales sino también las prácticas y formas de producción realizadas por agentes no estatales y a los/as destinatarios/as de estas políticas. Esta definición permite reconocer el rol activo y los intereses contradictorios de los agentes sociales, sectores gubernamentales y del mercado. Así, es posible investigar las posiciones desiguales, las relaciones de fuerza y las disputas de poder en la configuración de procesos de significación (García Canclini, 1987; Crespo, Morel y Ondelj, 2015).

Las propuestas que se engloban dentro del ámbito del "arte y la transformación social" disputan nociones y modalidades artísticas; es decir, "qué" es arte, "quiénes" tienen derecho a ser protagonistas de estas prácticas y el "para qué" del arte respecto de lo social (Infantino, Moyano, Berzel y Echeverría, 2016). Los ejes que las atraviesan varían desde la construcción de autonomía en sus protagonistas, la organización comunitaria, el acceso igualitario tanto al disfrute de bienes culturales como a su creación, el cuestionamiento de jerarquías culturales, entre muchos otros (Palacios Garrido, 2009; Roitter, 2009; Wald, 2009; Nardone, 2010; Avenburg, Cibea y Talellis, 2017; Infantino, 2018).

Estas iniciativas se encuentran con un escenario local e internacional de conceptualización de la cultura como un agente de desarrollo y como un derecho humano universal (UNESCO, 1997; Mejía Arango, 2009), deviniendo en algunos casos en su instrumentalización. La cultura es cada vez más concebida como un "recurso" (Yúdice, 2002). Es decir que ya no se la valora principalmente por su contenido sino por su "potencial" para lograr avances en las condiciones sociales y/o económicas de las sociedades. Como indica Yúdice (2002), cuando las principales fundaciones internacionales comenzaron a percibir que la cultura era una esfera crucial para la inversión se la empezó a tratar como a cualquier otro recurso. Si bien se incrementó la inversión en proyectos de áreas culturales, esta mayor inversión vino acompañada de la necesidad de justificarla a través de su utilidad en otras áreas –como salud, educación, inclusión–.

Sin embargo, se trata de sentidos diferenciales. Se observan tanto usos de la cultura para promover el respeto por la diversidad cultural, generar crecimiento económico, como para crear "capital social" (Kliksberg, 1999) y empoderar a los sectores vulnerabilizados. Incluso su uso para la lucha por el reconocimiento de las propias prácticas culturales como formas de disputa política y como un derecho (Infantino, 2012).

En este trabajo abordo el caso del teatro comunitario en la ciudad de Buenos Aires como una experiencia que define su práctica en términos de "arte y transformación social" buscando problematizar algunos aspectos que hacen a este ámbito arte-transformador y los términos en los que se construyen vinculaciones entre agentes estatales, organismos internacionales y actores de la sociedad civil. Sostengo que circulan diferentes formas de concebir el arte y la transformación social y que estos sentidos son disputados por los actores que estudiamos.

Se busca trascender una mirada dicotómica apelando a un enfoque relacional que analice cómo se construyen "interfaces" (Long, 2001; Isunza,

2004) en las que diversos actores –agentes estatales, sociedad civil organizada, agentes internacionales y del mercado– entran en vinculación. Las interfaces son espacios de intercambio y conflicto en los que ciertos actores se interrelacionan intencionalmente (Hevia de la Jara, 2009). Estas interfaces están determinadas tanto por la política pública como por los proyectos políticos de los actores implicados. A su vez, estos intercambios conllevan consecuencias para los agentes y permiten analizar su capacidad de agencia[1].

El análisis que aquí se presenta reúne algunos ejes trabajados en mi Tesis Doctoral en Antropología, la cual tuvo como objetivo general investigar las trayectorias de producción y reproducción de prácticas artísticas en dos grupos de teatro comunitario de la ciudad de Buenos Aires. El estudio de estas trayectorias se realizó en el marco de los actuales debates acerca de derechos culturales, usos de la cultura con fines de transformación social, participación ciudadana y políticas culturales.

Esta investigación tuvo como insumo el trabajo de campo que llevé a cabo entre 2014 y 2018 con el Grupo de Teatro Catalinas Sur del barrio de La Boca y con el Circuito Cultural Barracas. Dado que uno de los propósitos era estudiar las estrategias desarrolladas por grupos organizados de productoras/es culturales para reproducir sus actividades, fue fundamental la indagación en los sistemas de representación de estos actores y en sus prácticas concretas. De esta forma, consistió en un estudio cualitativo con enfoque etnográfico, basado en la realización de trabajo de campo con observación participante y entrevistas abiertas, estructuradas y semiestructuradas. Las unidades de análisis se refirieron a los espacios de ensayo, presentación y reunión de los grupos anteriormente mencionados. Esto se vinculó con el interés de ver cómo estos dos colectivos con mayor trayectoria, cantidad de integrantes y división interna en áreas de trabajo se organizan y siguen llevando adelante lo que llaman "teatro comunitario".

1 Los enfoques relacionales vienen a cuestionar no solo las miradas dicotómicas en el estudio del Estado y la sociedad civil sino también los abordajes homogeneizadores que suelen presentarlos como entidades monolíticas y opuestas. Mientras que el Estado se representa como encarnando todos los vicios de la política, la sociedad civil se propone como un polo virtuoso (Dagnino, Olvera y Panfichi, 2006). Por el contrario, una mirada relacional plantea comprender al Estado y/o a la sociedad civil a partir de sus interacciones y está centrada en los actores que conforman estos ámbitos, rescatando su complejidad y diversidad.

Por otro lado, fue necesario analizar cómo estos actores se vinculan con las políticas públicas implementadas por agentes estatales. Asimismo, se tuvo en cuenta que estos niveles de intervención política se encuentran atravesados por programas y recomendaciones de agencias internacionales centradas en la promoción de derechos culturales. Por lo tanto, consideré fundamental incluir en este nivel de análisis no solo las políticas culturales a nivel del Estado local sino también la incidencia que en estas tienen las orientaciones de aquellos organismos.

Como mencionaba anteriormente, en este capítulo estudio algunos aspectos que hacen a la definición del teatro comunitario como una propuesta de "arte y transformación social", entendiendo esta categoría como un ámbito de iniciativas y políticas particular que adquirió trascendencia a partir de fines de los años 90 y comienzos de los años 2000. Con este objetivo, en principio abordo la multiplicación del teatro comunitario que Catalinas Sur y el Circuito Cultural Barracas emprendieron en aquellos años, principalmente luego de la crisis que estalló en 2001 en nuestro país. Veremos cómo estos dos grupos lograron articular una serie de estrategias para difundir su propuesta teatral comunitaria por fuera de sus barrios realizando una imponente tarea multiplicadora.

Una vez contextualizada y analizada esta expansión del teatro comunitario, trabajo la elaboración de una definición más específica por parte de los actores respecto de la práctica estudiada. Es decir, cómo a partir de la experiencia de multiplicación los y las teatreros/as comunitarios/as fueron creando una forma de definir su propuesta de manera diferencial resaltando su "originalidad". Veremos aquí algunos aspectos que son rescatados como "transformadores" por los/las protagonistas tanto a nivel individual como grupal. Sin embargo, luego problematizaré esta idea de "arte y transformación social" resaltando que está atravesada por diferentes sentidos e incluso usos que se contraponen generando miradas críticas hacia ciertas apropiaciones despolitizadas o románticas que conciben al arte y la cultura como herramientas de "salvación" para sectores vulnerabilizados (Roitter, 2009).

El título que encabeza este artículo –"en reversa la mirada y en futuro el corazón" – retoma el lema elegido por el Circuito Cultural Barracas al festejar sus 20 años de existencia en el barrio. Elegí presentar este trabajo con él porque entiendo que recupera un aspecto fundamental de estas experiencias en general, que tiene que ver con la búsqueda constante de recuperar un pasado

–de los territorios, de los grupos, de sus integrantes– pero con la intención de proyectar otro mundo hacia el futuro. En este sentido, antes de comenzar el análisis presento brevemente cómo fueron surgiendo los grupos pioneros del teatro comunitario en la ciudad de Buenos Aires para entender su presente, así como una conceptualización de esta propuesta para comprender algunos de sus ejes.

Una práctica con historia: breve historización y conceptualización del teatro comunitario en Buenos Aires

Si bien esta práctica teatral se enmarca dentro del ámbito del arte y la transformación social, se trata de experiencias que lo exceden en términos históricos. Por un lado, porque sus inicios están vinculados al contexto de la post-dictadura en la ciudad de Buenos Aires durante la década de 1980, un período en el que el campo cultural presentaba diferencias respecto de la etapa de auge del ámbito arte-transformador, que ubicamos en las primeras décadas del nuevo milenio. Por otro lado, porque el teatro comunitario constituye una modalidad teatral inserta en una larga trayectoria de experiencias teatrales que se propusieron transformar realidades sociales desde el teatro y que remiten a una extensa historia de resistencia y lucha emancipadora en América Latina.

Durante la transición democrática en la ciudad de Buenos Aires luego de la última dictadura militar (1976-1983), las políticas culturales surgieron como una herramienta para promover la participación ciudadana en un contexto de revisión del rol del Estado frente al cambio de régimen político. Se buscó elaborar propuestas destinadas a democratizar el consumo y acceso a bienes culturales tradicionalmente circunscritos a elites y sectores acomodados de la sociedad porteña. Así se sostuvieron actividades culturales en plazas y parques, como conciertos, encuentros y festivales; también se pusieron en marcha programas de promoción cultural que articulaban estrategias de "democratización cultural" con formas de "democracia participativa"[2]. Un ejemplo paradigmá-

2 Néstor García Canclini (1987) propone distintos paradigmas para pensar las políticas culturales. Uno de ellos es denominado "democratización cultural", el cual conlleva un programa de difusión del arte y distintas formas de "alta cultura" en el cual el Estado juega un rol central preponderante. También identifica un modelo de "democracia participativa", donde hay un proceso de descentralización de la producción y del con-

tico de este tipo de políticas es el *Programa Cultural en Barrios* (PCB), el cual se extiende hasta la actualidad y ha sido objeto de distintos análisis (Haurie, 1991; Winocur, 1993; Rabossi, 1997; País Andrade, 2011).

Sin embargo, no se trató de un fenómeno que atravesó solo a las políticas culturales estatales sino que a nivel de la sociedad civil se propagó un abanico de acciones y experiencias culturales que se reapropiaban de diversos espacios públicos convocando a la ciudadanía desde propuestas artísticas y culturales. Una de estas expresiones fue el teatro callejero que tuvo un período de expansión y de vuelta a un "teatro de grupos", los cuales se multiplicaron por la ciudad (Dubatti, 2002). Como señalan Leonardi y Verzero (2008), la creación colectiva que se propugnaba tras la apertura democrática retomó elementos de los modos de asociación difundidos entre experiencias de teatro militante de los años 70 que cuestionaban nociones individualistas del arte y buscaron intervenir en la realidad social desde diversas estrategias[3]. De esta manera, parques, calles y plazas porteñas se transformaron en escenarios teatrales donde estos grupos desplegaron sus actuaciones a partir de la necesidad de denunciar los años de represión y censura de la dictadura. Asimismo, la actividad teatral en el espacio callejero se tornó una vía de encuentro y celebración, sobre todo en los primeros años de la transición democrática. La reapropiación del espacio público era asociada, en estos casos, con una propuesta de teatro popular que democratizara el acceso a estas expresiones (Alvarellos, 2007; Infantino, 2012; Mercado, 2015).

En este contexto, se formaron dos colectivos que marcarían el desarrollo del teatro comunitario en nuestro país, el Grupo de Teatro Al Aire Libre Catalinas Sur en el barrio de La Boca (1983) y el grupo de teatreros ambulantes Los Calandracas (1988). Ambos fueron parte del Movimiento de Teatro Popular que congregó a distintas agrupaciones teatrales con el fin de explorar e intercambiar experiencias de intervención social a través del teatro, así como organizar encuentros y festivales que difundieran el trabajo de estos grupos. Catalinas Sur se conformó a partir del interés de un grupo de vecinos y vecinas del complejo

---

sumo, un reconocimiento de expresiones culturales locales no canónicas junto con una ampliación en la definición de cultura.

3 Durante la década de 1970 se difundieron experiencias de "teatro militante" que desde diferentes abordajes buscaron comprometer el rol del arte con los procesos de liberación y emancipación de la época. Para profundizar en su estudio se recomienda consultar Verzero, 2013.

habitacional que lleva ese mismo nombre en La Boca[4], quienes congregados/as en torno a una cooperadora escolar del barrio convocaron al director uruguayo Adhemar Bianchi para organizar un taller de teatro. El director les propuso, en cambio, sacar el taller a la plaza y abordarlo a partir de la presentación de obras en el espacio público. Así, en diciembre de 1983 realizaron su primera función teatral en la Plaza Islas Malvinas frente a un concurrido público en un marco festivo. Desde entonces, el grupo se encuentra asentado en el barrio atravesando 35 años de trayectoria artística, contando desde 1997 con su propia sala teatral y espacio de talleres artísticos abiertos a la comunidad.

Galpón del Grupo de Teatro Catalinas Sur en el barrio de La Boca, Buenos Aires. Foto: Camila Mercado.

Por otro lado, el grupo de teatro ambulante Los Calandracas surgió a partir de la iniciativa de un grupo de egresados/as del Instituto de Teatro de Avellaneda quienes en aquel contexto de efervescencia del teatro callejero se volcaron hacía este tipo de actividad. En 1988 se presentaron en el Parque Lezama ubicado en el barrio de La Boca –el cual sería escenario preferido de sus actuaciones– con su primera producción: *Alegro-Manón-Tropo*, una

4 Oficialmente este complejo se denomina "Alfredo Palacios" en honor al primer diputado socialista argentino.

obra basada en un cuento de Elsa Borneman[5]. A partir de esta territorialidad comenzaron una larga relación con el vecino grupo Catalinas Sur que se mantiene hasta nuestros días. Luego de una extensa trayectoria que incluye la realización de encuentros teatrales donde se abordan diversas temáticas y problemáticas sociales –como la relación médico/a y paciente, la prevención de enfermedades de transmisión sexual, los derechos de niñas y niños, etc.–, Los Calandracas continuaron con el camino iniciado por el grupo de La Boca pero asentándose en Barracas. Así, dieron paso a un nuevo proyecto conocido como el Circuito Cultural Barracas, iniciado en 1996, donde ofrecen una variedad de espacios para la formación artística y la creación de espectáculos del barrio.

En resumidas cuentas, estos son los comienzos de lo que conocemos como "teatro comunitario" en nuestro país, práctica que se define por sus protagonistas como un "teatro de la comunidad, para la comunidad" implicando la formación de grupos en distintos territorios –en el caso de la ciudad de Buenos Aires los barrios– integrados por vecinos y vecinas. Se trata de grupos de carácter abierto a todos/as aquellos/as que deseen formar parte, entendiendo que su participación conlleva el compromiso de involucrarse en un proyecto colectivo y no solo una formación artística (Scher, 2010). Esto conlleva una participación activa en presentaciones frente a diversos públicos, ensayos semanales, procesos de creación de nuevos espectáculos, talleres en distintos lenguajes artísticos, organización de actividades comunitarias, entre otras actividades que varían de acuerdo a cada grupo. Quienes están en condiciones de hacerlo abonan una reducida cuota societaria cada mes que se destina a solventar parte de los gastos del espacio pero esto no es condición restrictiva para formar parte.

A su vez, cada grupo tiene una dirección artística y de gestión que orienta los procesos creativos, dirige espectáculos, elabora y presenta proyectos para obtener financiamientos. Esta propuesta se reconoce como autoconvocada y autogestiva, generando apoyos y recursos de fuentes externas pero buscando mantener su independencia[6].

Desde esta mirada, el teatro comunitario comprende el arte como un derecho y, como otras propuestas que se definen desde el arte para la transformación social, ponen en discusión las formas en que se producen y se consumen bie-

5 Reconocida escritora argentina para niños/as, jóvenes y adultos/as quien fue censurada durante la última dictadura militar (1976-1983).

6 Fuente: http://teatrocomunitario.com.ar/que-es-el-teatro-comunitario/

nes culturales (Roitter, 2009). Es decir, despliegan aspectos políticos de la producción artística y cultural al cuestionar qué se produce/consume, cómo, para quiénes y por quiénes. Se trata de una práctica que parte de la premisa de que la creatividad no es una capacidad restringida a quienes se han formado como "artistas" sino que todos y todas somos creativos/as en tanto actores culturales.

Por otro lado, las obras suelen abordar problemáticas que atraviesan a los territorios donde los grupos se encuentran anclados. Desde este objetivo, se recuperan relatos y hechos muchas veces invisibilizados en la historia oficial que permiten comprender o problematizar ciertos aspectos del presente. Se construye aquello que Raymond Williams ha llamado "tradiciones selectivas" proponiendo una conceptualización dinámica y activa de la "tradición". Así, el autor sostiene que:

> Lo que debemos comprender no es precisamente 'una tradición', sino una *tradición selectiva*: una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo en el proceso de definición e identificación cultural y social (Williams, 2009, p. 153, énfasis en el original).

Se trata de largos procesos creativos que implican momentos de debate acerca de la temática que se abordará, investigación en torno a las historias de la comunidad, compartir recuerdos o materiales personales de los/las vecinos/as, creación de personajes y de escenas a partir de improvisaciones, elaboración de canciones y construcción de la dramaturgia.

El material que se genera es aportado por los vecinos y las vecinas. Luego se retoma por una comisión de dramaturgia o por la dirección del grupo para ordenarlo y construir la trama de la obra.

A su vez, en los espectáculos de teatro comunitario se suele recurrir a géneros artísticos populares como el circo, la murga, el tango, el sainete[7], la zarzuela[8], entre tantos otros. No se trata solamente de recuperar estos géneros

7 El sainete constituye una pieza desarrollada en un acto que puede abarcar un conflicto amoroso o una crítica de costumbres, presenta tipos populares de las clases medias y bajas con su lengua y usos más característicos (Marco, Posadas, Speroni y Vignolo, 1974). Así, se manifiesta a través de exteriorizaciones simples o de máscaras que permiten la rápida identificación de tipos y situaciones de un contexto histórico preciso, recurre a los estereotipos y a las improvisaciones ocurrentes.

8 La zarzuela constituye un género teatral que alterna partes vocales, instrumentadas y habladas.

históricamente deslegitimados como "menores" o no considerados arte, sino que también operan resignificaciones que actualizan sus significados.

Tanto el grupo de La Boca como el de Barracas se conformaron inicialmente en fuerte vinculación con experiencias de teatro callejero que a lo largo de la década de 1990 entraron en retracción. Muchos de aquellos colectivos fueron desapareciendo o transformando sus propuestas hacia otro tipo de prácticas artísticas. Durante los años 90 Catalinas Sur abandonó la denominación "Al Aire Libre" comprando un galpón donde hasta la actualidad tiene su sala teatral y donde se dictan diversos talleres gratuitos para la comunidad. Mientras tanto, en 1996, Los Calandracas se establecerían en el barrio de Barracas conformando el Circuito Cultural Barracas apostando por ampliar su propuesta e incluyendo a los/las vecinos/as del barrio. Ambos grupos articularon por aquel entonces con el mencionado *Programa Cultural en Barrios* (PCB) a través de un convenio que les permitía organizar talleres artísticos en sus espacios con financiación estatal (Bidegain, 2007; Mercado, 2018).

Circuito Cultural Barracas, barrio de Barracas, Buenos Aires.
Foto: Camila Mercado.

En este sentido, retomo el contexto de post-crisis a comienzos de los 2000 para analizar cómo estos grupos fueron construyendo una definición más es-

pecífica de su práctica y disputando recursos tanto materiales como simbólicos en el contexto internacional y local. Esta definición implicó una apropiación de la categoría "arte y transformación social", sin embargo, veremos que estos usos son diferenciales y que están atravesados por las propias interpretaciones y significados que los actores que estudiamos construyen.

El arte como resistencia: la multiplicación del teatro comunitario

El proceso de difusión y multiplicación del Teatro Comunitario se tradujo en el surgimiento de lo que suele llamarse la "segunda generación de grupos de teatro comunitario" (Bidegain, 2014, p. 11). Si bien esto comenzó incipientemente unos años antes, fue a partir de la crisis nacional que atravesó el país a fines de 2001 que la intencionalidad de multiplicación de los directores de Catalinas Sur y del Circuito Cultural Barracas se pudo concretar y ampliar más rápidamente. Entre 2001 y 2004 se conformaron nueve grupos en la ciudad de Buenos Aires y seis en la Provincia de Buenos Aires[9]. Así Ricardo Talento, director del grupo de Barracas, recuerda:

> Me acuerdo que con Adhemar [Bianchi, director de Catalinas Sur], tomando un café decíamos: ¿cómo podemos hacer para retransmitir esto? Porque teníamos conciencia de que era interesante no estar solos. [...] En eso estuvimos sabios, creo. En decir: si somos más es mejor. Y creo que nosotros seguimos existiendo y Catalinas tiene la trascendencia que tiene, gracias a todos los demás grupos. [...] Esa idea que teníamos se pudo concretar en el 2001. A partir de entonces, a partir del desamparo que se produjo en la gente, que pensaba que vivía en el primer mundo, que con la tarjeta y el *shopping* solucionaban la vida, cuando se arrancó todo eso, volvió el vecino a salir desesperado a

9 En la ciudad de Buenos Aires se formaron: el Grupo Boedo Antiguo, Los Pompapetriyasos de Parque Patricios, Res o no Res de Mataderos, Alma Mate de Flores, Los Villurqueros de Villa Urquiza, Matemurga de Villa Crespo, el grupo de teatro comunitario de Pompeya, 3,80 y crece de La Boca y el Épico de Floresta. En la provincia surgieron: Patricios Unidos de Pie del pueblo de Patricios (partido de 9 de Julio), Los Dardos de Rocha y Los Okupas del Andén de La Plata, DespaRamos de Ramos Mejía, Los Cruzavías de 9 de Julio y el Grupo de teatro comunitario de Berisso.

> encontrarse con el otro vecino. Y ahí estaba justo el teatro comunitario esperándolos (Entrevista a Ricardo Talento, 2015).

Como indica Talento, el contexto de crisis nacional fue una coyuntura que promovió el surgimiento de nuevos grupos teniendo en cuenta el álgido clima de movilización y organización colectiva que se extendió por todo el territorio. La crisis que detonó a fines de 2001, constituyó la culminación de un proceso de desregulación y debilitamiento de las instituciones gubernamentales resultado de la implementación de un modelo político y económico de corte neoliberal (Svampa, 2005). Este desmantelamiento del Estado junto con la desindustrialización, la concentración y centralización del capital, el predominio de la valorización financiera, la caída de los salarios, el desempleo, la precarización laboral y la fragmentación social (Krochmalny, 2012) agudizaron un escenario de crisis que estalló y se materializó a nivel político en las jornadas de movilización del 19 y 20 de diciembre de 2001[10].

En este contexto, fueron surgiendo formas emergentes de acción colectiva, algunas de las cuales adquirieron visibilidad y se propagaron luego del estallido de la crisis. Estas formas de organización se basaban, por lo general, sobre el uso de la acción directa, la expansión de formas asamblearias, la acción contracultural y la tendencia a la autonomía (Svampa, 2011).

En muchas de estas nuevas estrategias de lucha, la cultura fue interpelada con nuevos requerimientos políticos y sociales más allá de la recreación, el entretenimiento o la educación. En el campo cultural fueron surgiendo formas de organización, producción y comunicación que generaron organizaciones culturales de todo tipo; emprendimientos en los que la cultura se afianzó como un eje de reconstrucción de la experiencia individual y una expresión de resistencia colectiva (Alonso, 2005; Wortman, 2009; Svampa, 2011). A su vez, la política apareció en espacios y en formatos expresivos novedosos como ollas populares, escraches, ferias de trueque, marchas danzadas, *graffitis*.

Si bien estas emergencias se hicieron más visibles luego de la crisis de 2001, venían tomando forma desde fines de los años 90, cuando una gran

10 El 19 y 20 de diciembre de 2001 son recordados por las múltiples revueltas y protestas que, en un marco de crisis social, política y económica generalizada, impulsaron a distintos sectores ciudadanos a salir a la calle bajo la proclama de "que se vayan todos". Estas manifestaciones fueron brutalmente reprimidas por las fuerzas de seguridad. Para profundizar consultar Zibechi (2003).

cantidad de grupos y colectivos de artistas buscaron desarrollar su práctica por fuera de los espacios oficiales o privados de legitimación del arte. Como señala Pablo Krochmalny (2012), se trató de un fenómeno que generó sus propias formas de asociación, legitimación y gestión cultural; algunas desplegando prácticas desde procedimientos más enfocados hacia lo artístico y otras donde primaban las acciones colectivas que se proponían tener una incidencia política inmediata.

Ahora bien, entre algunos/as artistas que venían formándose y desempeñándose en espacios convencionales, el contexto de crisis y organización colectiva fue vivido como una interpelación a reposicionarse pensando el "para qué" del arte y del teatro en particular. Por ejemplo, Agustina Ruiz Barrea, actual directora del Grupo Pompapetriyasos de Parque Patricios[11] evalúa:

> Yo me acuerdo cuando fui a ver por primera vez teatro comunitario, que fui a ver a Catalinas a Parque Patricios. A mí me conmovió profundamente porque venía de muchos fracasos, venía de Andamio[12] y eso es una pregunta que siempre me sale ¿no? El ¿para qué hacemos teatro? Y era la pregunta que yo me hacía. Y venía de estar haciendo teatro, de ensayar, qué sé yo, en el CELCIT[13], 28 horas semanales, con un espectáculo que dirigía Gené[14] y venían 20 personas a vernos ¿no? Entonces la pregunta era: '¿Qué carajo estoy haciendo con esto? ¿Qué pasa con esto? Invierto plata, está todo bien, pero ¿qué me pasa con esto?' Me acuerdo cuando llegué a Catalinas, a Parque Patricios y vi que había 500 personas comiendo choripán, mirando el teatro, estando y opinando. Tirando cosas al escenario. Por un lado, yo dije: 'Esto es

11 Este grupo se conformó en 2002 luego de que su actual directora asistiera a una presentación de la obra *Venimos de muy lejos* (1993) de Catalinas Sur en el barrio de Parque Patricios en el marco de una iniciativa de la Secretaría de Cultura del gobierno local llamada Carpa Cultural Itinerante. Esta política será abordada más adelante.

12 Andamio 90 es una sala de teatro independiente de la ciudad de Buenos Aires, fundada por Alejandra Boero, pionera del teatro independiente en nuestro país, el 9 de diciembre de 1990. Este teatro cuenta con un Instituto Privado de Actuación incorporado a la enseñanza oficial donde se han formado reconocidos actores y actrices como Lito Cruz, Lidia Lamaisson y Rubens Correa.

13 Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral.

14 Juan Carlos Gené fue un destacado actor y dramaturgo argentino que tuvo un importante desempeño tanto en espacios de actuación política como gremial.

como un recital de rock. Esto es alucinante. Algo empieza a pasar, algo está vivo acá dentro' (Agustina Ruiz Barrea, Festival Efímero de Teatro Independiente, 2015).

De diferentes formas, en distintas circunstancias y desde diversas trayectorias, los relatos de quienes hoy dirigen aquellos grupos que se conformaron al fragor de la crisis señalan que se vieron movilizados/as por el contexto, replanteándose las condiciones de sus prácticas artísticas así como los espacios de legitimación de las mismas.

Lo que se puso en cuestión en distintos circuitos de producción artística era la autonomía del campo, es decir la legitimación de sus productores/as de acuerdo a lógicas y principios autónomos de reconocimiento (Bourdieu, 1990)[15]. En la narrativa de la directora del grupo de Parque Patricios se pueden ver referencias a su trayectoria como actriz que dan cuenta de su inserción en el campo teatral "legitimado" –las instituciones y personas mencionadas son muy reconocidas y respetadas en este circuito–. Sin embargo, Ruíz Barrea explica que, a pesar de "pertenecer" a este ámbito y de estar desarrollándose como actriz, comenzó a cuestionar tanto estos espacios a los que "venían 20 personas a vernos" como el propio sentido de su práctica artística, y que al conocer la propuesta del teatro comunitario, sí se sintió identificada. La valoración de la experiencia de convivio[16] (Dubatti, 2003) destacada por Ruíz Barrea, que describe la escena de actuación de Catalinas con "500 personas

15 De acuerdo con Bourdieu (1990) los campos son "espacios estructurados de posiciones –o de puestos– cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios y pueden analizarse en forma independiente de las características de sus ocupantes –en parte determinadas por ellas–" (p. 135). En el caso del campo artístico o cultural, su autonomización fue un proceso correlativo al surgimiento de la modernidad y estuvo vinculado a la aparición de una nueva categoría específica –los productores culturales–, al crecimiento de un público consumidor de bienes culturales y a la multiplicación de autoridades con poder de consagración al interior del campo. El grado de autonomía de un campo de producción cultural se manifiesta en el grado en que el principio de jerarquización externa –por ejemplo criterios de triunfo según el éxito comercial o la notoriedad social– esté subordinado al principio de jerarquización interna –el grado de consagración específica o el reconocimiento de los pares–.

16 El convivio es caracterizado por Dubatti (2003) como "una práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria, y significa una actitud negativa ante la desterritorialización socio-comunicacional propiciada por las intermediaciones técnicas" (p. 22).

comiendo choripán, mirando el teatro, estando y opinando, tirando cosas al escenario" y la compara con "un recital de rock", propone una revalorización de otro modo de hacer teatro, menos "sacralizado" y al rescate de su potencial democratizador.

En definitiva, la narrativa analizada muestra cierta reconfiguración del sentido del arte inmersa en un contexto particular desencadenado por el estallido de la crisis. A continuación analizaremos qué estrategias y caminos surgieron o desplegaron estos grupos pioneros para multiplicar el teatro comunitario.

Cómo retransmitir la experiencia adquirida

Además del contexto de participación social y organización colectiva que se profundizó con el estallido de la crisis, hubo otros factores relevantes que fueron aprovechados por Catalinas Sur y por el Circuito Cultural Barracas para impulsar el proceso de multiplicación de grupos de teatro comunitario dentro y fuera de la ciudad de Buenos Aires. Explicaba Nora Mouriño, coordinadora del Grupo de Teatro Catalinas Sur:

> El teatro comunitario se hace a pulmón, digamos. Laburando a pulmón, a pulmón, a pulmón, llega un momento que no podes hacer todo eso. No podes ir a hacer una función y que nadie te banque el micro, digamos, llega un momento en que ya no podes. Entonces, para esa multiplicación hubo alguien que nos tuvo que dar los fondos. Los pedidos ya estaban de antes. Todos decían: 'Che, queremos hacer lo mismo que Uds.' Bueno, iban Ricardo y Adhemar charlaban, hablaban, les contaban y los motivaban (Entrevista a Nora Mouriño, 2015).

Esta narrativa da cuenta de la dimensión que comenzó a tomar el impulso de retransmitir la experiencia de los grupos pioneros. Sin embargo, como señala Mouriño, el trabajo de multiplicación, acompañamiento y asesoramiento a otros grupos nacientes implicaba cubrir una serie de necesidades materiales y de recursos humanos que pudieran dedicarle tiempo a esta tarea.

Para llevar adelante este objetivo de difusión, Catalinas Sur y el Circuito Cultural Barracas tuvieron que gestionar no solo nuevas formas de financiamiento sino también de visibilización y reconocimiento para posicionarse como los "padres" del teatro comunitario en el país.

La creación de nuevos grupos se sustentó en tres ejes: el contexto que reseñamos con el surgimiento de nuevos colectivos de acción contracultural; la obtención de financiamiento de organismos de cooperación internacional; y la difusión que obtuvieron tanto Catalinas Sur como el Circuito con una política cultural implementada por el PCB denominada Carpa Cultural Itinerante.

La financiación internacional y la creación de redes

Como ha señalado Krochmalny (2012) en su trabajo sobre los/las artistas de la postcrisis, muchos de los colectivos artísticos que se conformaron unos años antes de la crisis o un poco después, tuvieron resonancia en el ámbito internacional por su experiencia en autogestión, resistencia y organización colectiva.

Sin ir más lejos, en 2001 Catalinas Sur recibió una invitación para participar del Festival Grec de Barcelona con su espectáculo *El Fulgor Argentino, Club Social y Deportivo* (1998)[17]. Esta oportunidad surgió a partir del interés del director del Festival, Borja Sitjà, por llevar una propuesta teatral argentina que fuera "original". Así, luego de reunirse tanto con el ministro de Cultura de la Nación de aquel entonces, Darío Lopérfido, como con el secretario de Cultura de la ciudad de Buenos Aires, Jorge Telerman, Sitjà logró gestionar la participación de diferentes artistas y colectivos entre los cuales estaba el grupo de La Boca. En una nota del diario La Nación de la época se recoge la visión del director catalán respecto de la participación de Catalinas:

> Me imaginé que había otra cosa. Por eso, como no quise repetir, llegué a Buenos Aires buscando algo nuevo y me di cuenta de que el teatro argentino está vivísimo. Cuando vi "Fulgor Argentino" lo quise inmediatamente, porque es un verdadero producto de la ciudad. Podría haber llevado un típico espectáculo de tango, pero ese rollo no me va. No quiero pavonearme, pero 10 años en el Odeón de París me han dado una perspectiva importante. En todos estos años me he dado cuenta de

17 Este espectáculo cuenta las vicisitudes de un club de barrio a lo largo de 100 años (1930-2030) que se ve atravesado por diferentes hechos históricos de nuestro país. Cada momento histórico está representado por referencias ineludibles para el público, por la música y la vestimenta características de la época, interpelando durante todo el espectáculo a quienes asisten.

> que por mimetismo o por comodidad hay mucha repetición en lo que se presenta en los grandes festivales (Diario La Nación, 31/05/2001).

El viaje al viejo continente le brindó al grupo trascendencia no solo en el exterior del país sino también en el propio territorio, lo cual implicó una legitimación de la práctica del teatro comunitario y su conceptualización como una propuesta "originalmente argentina", brindándole un importante reconocimiento.

Simultáneamente, el proyecto de multiplicación se afianzó con el acceso que tuvieron tanto Catalinas como el Circuito a financiaciones internacionales. En esta primera etapa tuvieron mucha relevancia las financiaciones otorgadas por parte de una fundación inicialmente de origen suizo, que articula acciones y emprendimientos de la sociedad civil y del mundo empresarial para impulsar y fortalecer proyectos de desarrollo sostenible en Latinoamérica. Esta entidad se presenta como:

> Una fundación creada en 1994, enfocada en producir cambios a gran escala para el desarrollo sostenible de la región mediante la construcción de procesos de colaboración entre actores de distintos sectores para impactar de manera positiva en los Objetivos del Desarrollo Sostenible. Fundación Avina ha identificado, incubado y apoyado espacios, instituciones e iniciativas de colaboración a través de las mejores oportunidades de cambio sistémico, tecnologías de futuro, iniciativas sociales innovadoras y nuevos modelos de negocios (sitio web de Fundación Avina: http://www.avina.net/avina/fundacion)[18].

A través de la articulación con Avina, Catalinas Sur y el Circuito Cultural Barracas financiaron la realización de talleres artísticos –canto comunitario,

18 Avina comenzó sus acciones en 1994 a través de su fundador, el empresario suizo Stephan Schmidheiny, y en 2001 se creó una entidad jurídica latinoamericana, la Fundación Avina, para expandir sus actividades en esta región, la cual con el tiempo se separó por completo de la fundación suiza. Actualmente aún recibe un apoyo sustantivo de VIVA Trust, un fideicomiso creado en 2003 por Schmidheiny para impulsar el desarrollo sostenible mediante la promoción de alianzas entre empresas privadas comprometidas con la nueva economía e impactos sociales y organizaciones filantrópicas que promueven el desarrollo a través del liderazgo y la innovación (Fuente: http://www.avina.net/avina/fundacion/).

dirección musical y teatral, ejecución de instrumentos musicales, etc.– para los nuevos grupos de teatro comunitario tanto en la ciudad de Buenos Aires como en otras ciudades del país. Otros proyectos de financiación desarrollados con esta entidad estuvieron orientados a la capacitación de algunos de sus integrantes en gestión de recursos para el desarrollo de proyectos de promoción cultural y trasformación social.

Por otro lado, a través del apoyo de Avina en 2003 se conformó la Red Latinoamericana de Arte y Transformación Social:

> Fundada por 24 organizaciones artísticas, culturales y sociales de Argentina, Brasil, Bolivia, Chile y Perú, que desde hace 20 años realizan prácticas artísticas de calidad –música, teatro, danza, circo y artes visuales– en torno a la generación de integración social, ciudadanía efectiva, promoción de los derechos humanos, interculturalidad y sustentabilidad a través del arte (sitio web del Circuito Cultural Barracas: https://ccbarracas.com.ar/red-transformacion-social/).

Ambos grupos formaron parte desde los inicios de esta Red, lo cual permitió que sus directores viajaran y participaran de espacios de intercambio con otras organizaciones artísticas y culturales de Latinoamérica.

Estas iniciativas que señalamos –la multiplicación de talleres, la capacitación en gestión y el intercambio internacional con otras experiencias– fueron fundamentales para el crecimiento y la conceptualización del teatro comunitario en nuestro país.

A partir de la conformación de nuevos grupos en distintas ciudades se creó en 2003 la Red Nacional de Teatro Comunitario con el objetivo de potenciar esta multiplicación, brindar asesoramiento y contención a los nuevos colectivos, así como debatir formas de funcionamiento interno y crear espacios de reflexión acerca de la práctica teatral comunitaria. Esta Red persiste hasta la actualidad y propone como ejes para formar parte: contar con 20 integrantes o más, ser un grupo abierto a cualquiera que desee participar y haber estrenado una obra teatral, para lo cual ofrecen la colaboración y el asesoramiento de los grupos con mayor experiencia.

Asimismo, a través de la organización de los distintos grupos en torno a la Red se han organizado hasta la actualidad diez encuentros nacionales de teatro comunitario en distintos puntos del país. El primero se realizó en 2003 en la localidad de Patricios en la Provincia de Buenos Aires, mientras

que el último se llevó a cabo en la ciudad de Salta, Provincia de Salta en 2016[19].

En un documento que releva distintas experiencias apoyadas por la Fundación Avina, Adhemar Bianchi relata cómo se incorporó en el marco del II Encuentro Nacional de Teatro Comunitario realizado en 2004 un eje de discusión en torno al arte y la transformación social:

> Es de vital importancia comentar cómo se tomó conciencia en dicho encuentro sobre el concepto 'Arte y Transformación Social'. En este evento se realizaron dos mañanas de debate, durante los fines de semana, en torno a este tema. De dicho intercambio surgieron conclusiones significativas que demostraron la importancia del arte como transformador social y los integrantes de cada grupo pudieron visualizar cómo el arte los había transformado a ellos y también a la comunidad a la que pertenecen, porque entre otras cosas, han podido relacionarse con sus vecinos de manera diferente (Bianchi, 2005).

De esta forma, hasta aquí hemos introducido el impacto que tuvo en esta coyuntura el ámbito internacional a través de esta fundación con la que entraron en vinculación los grupos analizados, tanto en la forma de financiaciones para retransmitir la experiencia en otros territorios como en el acceso a capacitaciones en gestión de recursos y armado de proyectos de arte y transformación[20]. La cita que presentamos aquí da cuenta de cómo se fueron articulando espacios de multiplicación y de intercambio entre los grupos pioneros y los recientemente conformados a través de la organización de Encuentros para discutir la práctica del teatro comunitario, pero también nos permite comenzar a visualizar cómo apareció un elemento emergente, la categoría de "arte y transformación social". Su surgimiento en el marco de una publicación de la Fundación Avina que releva experiencias que accedieron a su financiación jun-

19 En el medio se realizaron Encuentros nuevamente en la localidad de Patricios, en la Ciudad de Buenos Aires, en Oberá (Misiones) y en Rivadavia (Buenos Aires).

20 De acuerdo a lo que pudimos relevar, la vinculación de ambos grupos a través de distintos proyectos con la Fundación Avina habría finalizado alrededor del año 2008. Más allá de estos apoyos, los grupos han realizado convenios y financiado proyectos a través de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, el Banco Interamericano de Desarrollo, Iberescena –un Programa de Cooperación Iberoamericana para las Artes Escénicas–, entre otros.

to con la referencia a la visualización de la "importancia" de la propia práctica artística en tanto "transformadora", resulta muy interesante y significativa para pensar cómo agencias internacionales entran a ocupar roles relevantes en los procesos de definición de la cultura y sus usos sociales y políticos. No obstante, analizaremos cómo los sentidos circulantes alrededor del concepto no son unívocos y vienen siendo complejizados, negociados, y/o usados estratégicamente en el contexto contemporáneo.

La Carpa Cultural Itinerante: entusiasmando a los/as vecinos/as de Buenos Aires

Como anticipamos, otra de las bases sobre las que se sustentó la difusión del proyecto particularmente en la ciudad de Buenos Aires fue una política implementada por la Dirección General de Promoción Cultural de la Secretaria de Cultura del Gobierno de la Ciudad en 2002 denominada Carpa Cultural Itinerante. Esta iniciativa se propuso regionalizar las acciones de los Centros Culturales que conforman el Programa Cultural en Barrios y ofrecer una serie de charlas, talleres y espectáculos artísticos para la población de la ciudad. Se organizaron funciones de la obra emblemática de Catalinas Sur, *Venimos de muy lejos* (1990)[21], luego de las cuales tanto el director de La Boca como el de Barracas, participaban de una charla "entusiasmadora" con quienes asistían para difundir el trabajo de los grupos. Como consecuencia de estas charlas se crearon entre 2002 y 2003 los grupos Res o no Res de Mataderos, Los Pompapetriyasos de Parque Patricios y el grupo de teatro comunitario de Pompeya. Quienes se incorporaron como directores/as se encontraban trabajando como docentes en el PCB y aquellos grupos pasaron a formar parte de la estructura del Programa.

Junto con la implementación de la Carpa, en el Informe de Gestión del PCB que abarca el período de 2000 a 2006 se plantea una "redefinición del soporte artístico: el taller como instrumento de transformación social" (PCB, 2000-2006). Así, en este documento se explica que:

> A partir del año 2001, el Programa comenzó a trabajar activamente en la discusión interna del taller en tanto soporte pedagógico privilegiado

21 Esta obra relata la llegada de los inmigrantes al barrio de La Boca y es una recreación de lo que fuera la inmigración en la historia argentina.

> en el acceso a la comunidad. Mediante reuniones de trabajo internas entre coordinadores y docentes organizados por áreas, se elaboró un documento que permitió reafirmar la importancia de este soporte en tanto instrumento de transformación social. Se considera que el taller no se constituye en sí mismo en ese vehículo si no está orientado desde una política pública territorial que dé cuenta de los procesos socioculturales que atraviesan a la sociedad (Informe de Gestión PCB 2000-2006).

Como se señala en el Informe, los talleres del Programa empiezan a ser conceptualizados como "instrumentos de transformación social" y para que estos espacios adquirieran tal carácter se diagnosticó como necesaria una política pública que se desarrollara en los territorios. En este marco se implementó la Carpa Cultural Itinerante como una herramienta de vinculación y articulación entre los Centros Culturales y, a su vez, entre éstos y los barrios de la ciudad de Buenos Aires.

Además de los nuevos grupos mencionados, a fines de 2001 y durante 2002, sin la mediación de la Carpa, se conformaron los grupos: Boedo Antiguo, Alma Mate de Flores, El Épico de Floresta, Matemurga de Villa Crespo, Los Villurqueros de Villa Urquiza y en 2004, el grupo 3,80 y Crece de La Boca[22].

Un teatro de la comunidad, para la comunidad

De esta forma, a comienzos del nuevo siglo se produjo una gran difusión acompañada de un reconocimiento, tanto local como internacional, de experiencias que abordan el arte como un agente de transformación social. Vemos que esta categoría aparece en documentos oficiales y empezó a ser utilizada por integrantes de Catalinas Sur y del Circuito Cultural Barracas que ya con-

22 Esto es teniendo en cuenta solo la ciudad de Buenos Aires, ya que en el resto del país por estos años se conformaron en la Provincia de Buenos Aires: Patricios Unidos de Pie del pueblo de Patricios, DespaRamos de Ramos Mejía, Los Cruzavías de 9 de Julio, Los Okupas del Andén y Los Dardos de Rocha de La Plata, el teatro comunitario de Berisso. Por otro lado, en la provincia de Catamarca surgirían Los Guardapalabras de la Estación y en la ciudad de Posadas, Misiones se crearían Murga de la Estación y Murga del Monte. Para un detalle de los grupos que siguieron conformándose a lo largo de los años en todo el país puede visitarse el sitio web de la Red Nacional de Teatro Comunitario, http://teatrocomunitario.com.ar/, que se encuentra en constante actualización.

taban con una importante trayectoria. Al mismo tiempo, esta resonancia vino acompañada del acceso a nuevas fuentes de financiación para el crecimiento de los grupos pioneros y para la retransmisión de su experiencia y saberes.

Los/as referentes de ambos grupos realizaron un trabajo de reflexión y sistematización de su práctica para poder retransmitirla a otros actores, así como para crear una definición que defendiera la particularidad del teatro comunitario y, a partir de su diferenciación, su valor específico. Al preguntarle cómo definiría ésta práctica, la coordinadora Nora Mouriño de Catalinas Sur me explicaba:

> Tengo la definición técnica 'teatro de la comunidad, para la comunidad', que de hecho fue un término que comenzó a acuñarse allá en el 2003 que comenzamos a trabajar con Ricardo y con Adhemar, en el comienzo de lo que fue el impulso de los grupos de teatro comunitario. Me acuerdo de estar sentada con Ricardo y Adhemar y decir: 'Bueno ¿y qué hacemos?' Teníamos que hacer proyectos y ahí salió: '¿Qué es lo que hacemos?, ¿hacemos teatro popular?, ¿hacemos teatro callejero?, ¿teatro de vecinos?, ¿y qué es?' Y ahí quedo 'teatro de la comunidad para la comunidad, integrada por vecinos'. El teatro comunitario está integrado básicamente por vecinos. Hay quienes sí traen un bagaje actoral o no. Tienen que desarrollar esa parte los que no. Gente de todas las edades. La heterogeneidad y la intergeneracionalidad es uno de los pilares fundamentales que tiene el teatro comunitario. Es crear un marco para que la persona se desarrolle. Todo ser humano es esencialmente creativo, tiene la posibilidad del juego, solo que a una edad es cercenada esa posibilidad y en el teatro comunitario lo que recuperas es esa posibilidad de volver a jugar, de conectarte con otra cosa sin que nadie te diga 'vos cantas mal', 'vos cantas mejor'. Lo que vas descubriendo acá es que todos pueden cantar, que todos pueden actuar. No todos tienen los mismos tiempos pero el teatro comunitario lo que te dice es que todo ser humano puede hacer teatro, puede expresarse artísticamente. Solamente necesita un marco para poder hacerlo. Lo que el teatro comunitario le da a toda la gente que se suma es eso. Siempre con calidad, obviamente. Siempre rescatando que el Teatro Comunitario no es teatro pobre para pobres, ni más o menos porque es de vecinos (Entrevista a Nora Mouriño, 2015).

La pregunta por la especificidad de la práctica estuvo enmarcada, como señala la entrevistada, en la creación de proyectos para financiar la multiplicación del teatro comunitario y en la necesidad de traspasar a nuevos actores lo que estos grupos pioneros venían haciendo.

A partir de la expansión de un ámbito de experiencias de arte y transformación social sostenemos que estos grupos realizaron una apropiación de esta categoría para disputar reconocimiento y recursos, tanto económicos como institucionales, que les permitieran sostener el proyecto político de multiplicar y sostener el teatro comunitario por fuera de sus barrios. Es decir, esta noción del arte para la transformación social fue útil para objetivar y describir una práctica que venían realizando y que podía entrar dentro de esta nueva categoría cada vez más recurrente en el campo de las políticas culturales y de la cooperación internacional. Retomaremos este eje de usos estratégicos de los conceptos (Infantino, 2018) más adelante.

Ahora bien, nos preguntamos cuáles son algunos de los sentidos que los protagonistas de estas prácticas asocian a la "transformación" y qué aspectos surgen como transformadores en la vida de estos sujetos.

Podríamos recuperar distintas narrativas de integrantes que resaltan cómo su vida cotidiana cambió a partir de participar tanto en Catalinas Sur como en el Circuito en cuanto a los lazos afectivos que conformaron, la sensación de ser "parte de algo más grande", el placer de compartir con "gente que está haciendo lo mismo que vos", la sensación de sentirse "importante", la soledad que estaban atravesando antes de acercarse y lo reconfortante que es sentirse parte de una red que los contiene.

Uno de los aspectos transformadores que se resalta de estas propuestas tiene que ver con los procesos colaborativos que se generan cada vez que hay que realizar una función, tanto en la preparación previa de la sala, de los vecinos-actores y vecinas-actrices –donde todos y todas cooperan con el vestuario, el maquillaje, el peinado, por ejemplo– como posteriormente en el desarme del espacio escénico y en los momentos de socialización. Ha señalado Becker que los "mundos del arte" contienen una dimensión social que se plasma en redes cooperativas y coordinadas de agentes, que a partir de la construcción de consensos producen algo que denominan y valoran como arte (Becker, 2008). Por medio de su cooperación, la obra de arte cobra existencia y perdura. Estos mundos están conformados por las redes de proveedores/as, actores/actrices, vendedores/as, críticos/as y consumidores/as quie-

nes junto con el/la artista producen en forma colaborativa una obra. Es por medio de esta cooperación, que requiere de convenciones entre los agentes involucrados, que la obra existe y perdura. Como explica Gonzalo, director de la Orquesta Atípica de Catalinas Sur:

> En general, todos los talleres apuntan a una producción. Y eso es algo que yo aprendí acá, que me encantó. Que por ahí en otros lugares no sucede. Haces un taller y a lo sumo alguna muestrita a fin de año. Pero cada uno se lleva su conocimiento o su saber a su casa, solo. Acá suceden dos cosas. Primero, ese saber se comparte porque lo pones en una producción en común y eso te devuelve mucho más que lo que te puede dar un docente directamente a vos. Y se agranda eso porque vos venís, aprendes a tocar un instrumento, haces un taller de teatro y al tener que hacer una producción ves todo lo que sucede alrededor. Ves de escenografía, de vestuario, ves cómo organizarte, qué hay que hacer, la prensa. Y como no es profesional, pasa una cosa diferente. Porque si vos lo pensás dentro del teatro independiente, también suceden estas cosas. Pero digamos, como que esto perdura, permanece. Porque vos estás haciendo hoy esta obra y mañana vas a estar haciendo otra y vas a estar en otros lugares. Y estás perteneciendo a un grupo que no se desarma porque no conseguimos vender funciones o no conseguimos espacio. Creo que la diferencia también es eso, que estás entrando a formar parte de un proyecto (Entrevista a Gonzalo Domínguez, 2015).

La idea de participación que aparece en esta narrativa, resalta que esto se produce a partir de trabajar en un objetivo común, como puede ser montar una obra de teatro. Sin embargo, no se trata de un grupo de personas que se asocian con un objetivo puntual, luego del cual el colectivo se disuelve, como tampoco es un grupo que se encuentre cada tanto para producir un espectáculo o realizar una intervención. Se trata de grupos que se proyectan a largo plazo y que a diferencia de otras formas de organización presentes en el campo teatral, como las cooperativas de teatro independiente, por ejemplo, no están sujetos a la venta de entradas o a la obtención de una sala para hacer funciones. Las cooperativas de teatro –una de las formas de organización más difundidas en el circuito de teatro independiente– constituyen sociedades transitorias, conformadas con el fin

de poner en escena un espectáculo, requiriendo cada iniciativa artística la formación de una nueva sociedad.

En cambio, los grupos de Teatro Comunitario se proponen sostener un espacio de formación y experimentación artística que sea abierto, con distintas propuestas para los/las vecinos/as, lo cual hace que sus integrantes transcurran una gran cantidad de tiempo en el lugar y se formen vínculos personales. Las relaciones se construyen no solo en las presentaciones de espectáculos sino también en los momentos que se comparten por fuera de ensayos o talleres, ya que es común que se generen estos encuentros.

Más allá de la construcción de redes de cooperación y vínculos afectivos, hay otro aspecto transformador que surge en las charlas y entrevistas que he realizado con vecinos-actores y vecinas-actrices, el cual se vincula con la acción teatral específicamente. Este aspecto tiene que ver con la potencialidad reflexiva que representa toda *performance*, pero que en el caso del teatro puede cobrar una dimensión relevante. Cuando hablamos de *performance* nos referimos a aquello que Richard Bauman (1992) definió como "[...] un modo de comunicación estéticamente marcado y realzado, enmarcado de una manera especial y puesto en exhibición para un público" (p. 2).

En estas ocasiones se produce un cambio en el marco de la experiencia del grupo, se pasa del sistema semiótico de la vida cotidiana a aquel de una actividad donde la experiencia y la ideología se entretejen en un mismo acto y los actores tienen la oportunidad de asumir un rol performativo diferente al de todos los días. Como señala Carlson (2005) "[...] toda *performance* o actuación implica una conciencia de la dualidad, por medio de la que la realización de una acción se compara mentalmente con un modelo original de esa acción [...]" (p. 18).

Como explica Bauman (1992), "la actuación es formalmente reflexiva –significación acerca de la significación– en tanto llama a examinar y a controlar conscientemente los elementos formales del sistema comunicativo –movimientos físicos en la danza, lenguaje y tono en una canción, etc.– haciéndonos conscientes al menos de sus mecanismos" (p. 4). Más allá de la reflexividad formal, sigue sosteniendo Bauman, la *performance* es reflexiva en un sentido "sociopsicológico" (Bauman, 1992, p. 5) en tanto la forma en que se despliega constituye al yo actuante –el actor en escena frente a un público– en objeto para sí mismo y para otros.

Barracas al fondo, espectáculo callejero del Circuito Cultural Barracas. Foto: Camila Mercado.

Veamos cómo aparecieron estos aspectos en los relatos de algunas integrantes:

> Yo antes cuando empecé me daba mucha vergüenza. Todavía me da vergüenza actuar. Pero vos al tiempo te das cuenta que te empezás a manejar mucho mejor. No sólo en el escenario sino en la vida real, te da unas herramientas que están buenas. No sé, cómo comunicarte, cómo estar frente a un grupo (Karen Castillo, integrante del Grupo de Teatro Catalinas Sur, 2015).

> Entonces, el hacerme el hábito de terminar todos los días de trabajar, bañarme y ponerme otra ropa para venir acá, es verme como mujer también. Es verme como ser humano y como mujer. No una mula de carga que sólo trabaja para llevar la familia adelante. Entonces fue como retomar todo eso (Patricia Fagnani, integrante del Circuito Cultural Barracas, 2015).

Algunas de las cuestiones que aparecen en estas narrativas dan cuenta cómo el yo performativo se vuelve objeto de reflexión para sí mismo y la oportunidad que brinda el teatro para "observarse" llevando a cabo acciones que

implican un despliegue de habilidades que muchas veces se creen inexistentes o desempeñando roles que en la vida cotidiana quedan relegados. La actuación, así, es un medio poderoso para adoptar el rol de otras/os y mirarse a sí mismo/a desde esa perspectiva. Se trata de oportunidades para asumir un rol performativo diferente al de la vida cotidiana y de recibir un reconocimiento intensificado respecto de uno/a mismo/a (Bauman y Stoelje, 1988). Esta capacidad de mirarse "haciendo algo", está presente en los actores sociales cotidianamente. Sin embargo, la actividad artística permite que se manifieste más claramente y el teatro en particular pone el foco en el uso del propio cuerpo y de la subjetividad, ya que estos son los medios a través de los cuales los actores y actrices se expresan.

No se trata solamente de que los sujetos se demuestren a sí mismos que pueden pararse frente a un público, recitar un texto, ponerse en el papel de otro/a o cantar, sino también, como señalaba Nora Mouriño en la narrativa que citábamos antes, "lo que vas descubriendo acá es que todos pueden cantar, que todos pueden actuar". La creencia acerca de la incapacidad para hacer teatro o cualquier actividad artística tiene una raíz social. En este sentido es que si asistimos a alguna charla sobre teatro comunitario, quienes presentan su práctica probablemente hablen de cómo la sociedad reprime el desarrollo de la creatividad en los sujetos. Esto está directamente vinculado con una concepción acerca del "arte" y de quienes lo pueden practicar que discute con nociones canónicas que definen a los/las artistas como "genios/as naturales", seres con un talento intrínseco[23].

Ahora bien, como sosteníamos al comienzo del trabajo, estas concepciones del arte como agente de transformación se encuentran atravesadas por un

23 Por nociones canónicas acerca del arte me refiero particularmente a ciertos criterios del arte occidental o del arte "culto" como son la originalidad –lo totalmente novedoso– o la genialidad, es decir, el arte como capacidad exclusiva de una elite de "artistas". Estos principios muchas veces son tomados como criterios universales de lo que es el "arte" fuera de todo contexto histórico y/o geográfico. De acuerdo con estos parámetros, un/a artista es una persona que posee capacidades particulares o cierta "genialidad", alguien formado/a, cultivado/a o especializada/o que crea obras originales y se dedica a presentarlas en un espacio destinado para este fin (Wajnerman, 2009). En lo que respecta al teatro, este modelo canónico existe en Occidente desde el Renacimiento y se funda a partir del teatro a la italiana que implica a un grupo de actores y actrices representando una obra dramática en un escenario frente a una sala de espectadoras/es, donde se privilegian las técnicas declamatorias por sobre la construcción corporal (Seibel, 2006).

contexto de creciente instrumentalización de la cultura, lo cual hace que se presente como un ámbito complejo donde se vislumbran diferentes formas de comprender a la cultura como un "recurso" (Yúdice, 2002).

Sentidos diferenciales y usos estratégicos del arte para la transformación social

Como hemos sostenido, el ámbito del arte y la transformación presenta una multiplicidad de agentes y de experiencias heterogéneas desde agencias internacionales, fundaciones privadas, organizaciones sociales, colectivos artísticos y/o agentes estatales en sus diferentes niveles. Como argumenta Infantino:

> Me refiero a [...] las políticas/estrategias/acciones de arte y transformación social como un área de desarrollo de políticas culturales que trasciende la exclusividad estatal, sobre todo en una 'era de liberalismo avanzado en la cual un gran número de las funciones del Estado han sido privatizadas, descentralizadas, internacionalizadas, subcontratadas' (Shore, 2010. En Infantino, 2018, p. 3).

Asimismo, esta multiplicidad de estrategias, políticas y acciones apelan a la cultura a partir de sentidos diferenciales, aun cuando muchas de ellas la conceptualicen como un "recurso" en los términos de Yúdice (2002). Estas concepciones de la cultura han conllevado en algunos casos usos y apropiaciones despolitizadas por parte de ciertos actores presentándola como una solución mágica para problemáticas de orden económico, político y/o de inequidad social. Así, estos discursos suelen ocultar las condiciones estructurales y las medidas político-económicas propiciadas que fomentaron la fragmentación de los lazos sociales, la desocupación y subocupación, la marginación y precarización social que se busca resolver a través de la cultura (Infantino, 2018).

La cultura se erige así como salvadora, legitimando muchas veces a las iniciativas que se posicionan desde el arte y la transformación social por sus efectos medibles y no por su contenido, su carácter estético o artístico. Como señala Renata Camarotti (2014), la concepción de una cultura "hecha por excluidos/as" (p. 170) parece subsistir en el campo de intervención gubernamental traduciéndose en un sistema de jerarquización de las culturas al momento de diseñar políticas públicas. Esta situación se observa cuando al ejecutar acciones de carácter artístico destinadas a sectores subalternos, no se apoya la

construcción discursiva que les da legitimidad en su valoración como expresión artística, sino en el mérito atribuido a su efecto de transformación social (Camarotti, 2014).

Otra de las implicancias de estos usos instrumentales ha sido su "focalización" en ciertos sectores de la sociedad presentados como "vulnerables", reforzando la idea de que estas poblaciones necesitan herramientas artísticas para salir de su situación de vulnerabilidad, negándoles el derecho que tienen, como todos los sectores sociales, a disfrutar de una experiencia artística más allá de los impactos o efectos sociales que estas prácticas tengan. El arte se presenta entonces como un remedio antes que un derecho. Como sostiene Kantor:

> El discurso de la 'salvación a través del arte', especialmente para la población pobre, los 'carentes' y dentro de ella a las y los jóvenes, 'los riesgosos', debería ser analizado con especial atención por todos los que, desde diferentes perspectivas, formamos parte de este tipo de iniciativas sociales y sus redes; ya que, de lo contrario, se corre el riesgo de mistificar su potencial y reducir su contenido a meros instrumentos, en vez de resaltar como su principal atributo el de orientarse por la lógica del acceso y disfrute de experiencias artísticas enriquecedoras, inspiradas en la efectiva vigencia y ampliación de los derechos de ciudadanía. (Kantor, 2008, En: Roitter, 2009, p. 3)

Al igual que otras experiencias analizadas en este libro, el teatro comunitario sostiene una noción de cultura que reconoce la existencia de procesos de desigualdad en el ejercicio de las capacidades expresivas, en el reconocimiento de que ciertos sectores sociales –y sus expresiones culturales– no son tomados en cuenta como productores/as legítimos/as de cultura. Tal como señala Josefina Cingolani retomando a Segura (2017) en el capítulo dos de este volumen, la desigualdad constituye un proceso que afecta la distribución diferencial de recursos, entornos, capacidades y oportunidades entre los miembros de una sociedad. En este sentido, entre quienes dirigen estos grupos circula una comprensión de lo cultural como un ámbito atravesado por desigualdades y relaciones de poder en el acceso a la práctica artística y cultural y a su legitimación. Es necesario intervenir en esta situación desigual para que el arte y la cultura sean efectivamente un derecho.

Como fuimos analizando, hubo una apropiación estratégica dentro del teatro comunitario respecto del concepto y la categoría de "arte y transforma-

ción social" que permitió disputar recursos tanto materiales como simbólicos para fortalecer su propuesta en un contexto de conceptualización creciente de la cultura como herramienta de transformación social.

Sin embargo, también podemos identificar estrategias para correrse de las implicancias que acompañan a concepciones despolitizadas o instrumentales del arte y de la cultura en tanto "recursos" (Yúdice, 2002). Esto se vincula con ciertos usos de la cultura como una "receta" aplicable para obtener ciertos resultados de manera mecánica. A partir de esta línea, Gilda Arteta, integrante de Catalinas desde los 8 años y directora coral del grupo hasta el año 2015, me señalaba:

> En principio te diría eso, que hoy pondría el foco en que es un acto revolucionario agrupar a la gente y darle un sentido de pertenencia. [...] El teatro comunitario quizás lo que permite es que aparezcan las herramientas, dispara. Pero no baja una fórmula de transformación social. Puede ser una transformación individual que mueva a transformaciones sociales. Una sale empoderada, sale más sensibilizada. Y esto lo pienso también en relación a haber trabajado con pibes en situación de peligro ¿no? Pibes recuperándose de adicciones. Y pienso: ¿Le cambia la vida que yo le enseñe a actuar? El pibe no va a ser actor y así se va a ganar la vida, ¿entendés? De hecho hay un montón de gente de clase media que tratamos de vivir de la actuación y nos cuesta un montón. Entonces, en eso no, no es transformador. Sí en que el pibe se va a sentir distinto, empoderado, capaz de otras cosas. Entonces, por eso me cuesta un poco este concepto de transformación social (Entrevista a Gilda Arteta, 2015).

La entrevistada se desempeñó un tiempo como docente de teatro en la Secretaría de Políticas Integrales sobre Drogas de la Nación Argentina, y desde esta experiencia evalúa que si bien la práctica artística tiene elementos que pueden ayudar al empoderamiento de estos/as jóvenes, la situación por la que llegan a estos espacios tiene que ver con desigualdades estructurales que los/las atraviesan y que, en ese sentido, exceden las posibilidades de transformación del arte.

Es interesante esta narrativa porque nos permite plasmar las disputas en torno a los sentidos que puede asumir el concepto de arte y transformación social. Como señala Infantino (2012), muchas de las problemáticas sociales que

se busca "resolver" apelando a la cultura como herramienta de intervención son, justamente, consecuencia de la implementación de políticas neoliberales que han sido impuestas por los mismos organismos internacionales que fomentan aquella instrumentalización de la cultura, la cual muchas veces es retomada por los Estados nacionales o locales.

La pobreza, la marginación o la vulnerabilidad aparecen en estas estrategias instrumentales como producto de conductas o decisiones individuales y racionales y no de la liberalización de la economía, las reglas del mercado o de la desigualdad estructural de las sociedades capitalistas (Infantino, 2012). De esta forma, el empoderamiento de los más pobres o el fomento a su participación para que logren salir de esa situación aparece como su responsabilidad.

Esto aparece en consonancia con tendencias que sitúan en el individuo y en la competencia socioeconómica la alternativa más realista de la participación; autonomía, responsabilidad, autocontrol y capacidad/capacitación individual serían las condiciones de eficacia de la participación social (Menéndez, 2006). El "emprendedor" surge como el protagonista del cambio social, se trata de un sujeto que debe enfrentarse a la incertidumbre de manera creativa y flexible (Pfeilstetter, 2011)[24].

Son los propios sujetos individuales los que aparecen como responsables de garantizar derechos universales y no los Estados nacionales. Esto se pudo visualizar durante la década de 1990 con la proliferación de ONGs encargadas de cumplir muchas veces con funciones que el Estado fue abandonando.

Cuando la entrevistada cuestiona que a través de un taller de teatro un/a joven pueda salir de una situación de vulnerabilidad se vislumbra que esta tarea no depende ni de un taller artístico, ni de un grupo de teatro comunitario, porque es una problemática que responde a condiciones estructurales de desigualdad. Una estructura desigual que se reproduce a

24 De acuerdo con Richard Sennett, la sociedad posindustrial se define por la imposición de una nueva flexibilidad consecuencia de la evolución del modelo económico-social capitalista que se basa en tres pilares: la permanente reestructuración de las instituciones, el aumento de la especialización y la flexibilización en la producción que responden a las demandas del mercado y, por último, una mayor concentración del poder y la vigilancia que están ocultos por una descentralización física (Sennett, 2000). Pfeilstetter sostiene que esta nueva flexibilidad de la vida profesional y privada es un aspecto para explicarnos el auge de la aparición y el fomento de emprendedores (Pfeilstetter, 2011).

través de medidas político-económicas llevadas a cabo por el Estado en el marco de un contexto internacional que también interviene en el curso de la política nacional.

Lo que venimos observando es la construcción de una "interfaz" (Long, 2001; Isunza, 2004) donde se dirimen cuestiones que hacen a los proyectos políticos de distintos actores, en este caso, en lo que hace a las formas de apelar al arte y la transformación social.

El uso estratégico que identificamos respecto de esta categoría por parte de los grupos estudiados no significó una adopción acrítica sino que, por el contrario, se cuestionan las apropiaciones románticas o despolitizadas acerca de las funciones sociales del arte que ocultan formas de desigualdad estructural. En este sentido, se observa un proceso de politización de la cultura (Wright, 2004) donde los actores del teatro comunitario se posicionan en este ámbito arte-transformador disputando recursos simbólicos y materiales para sostener en el tiempo sus proyectos pero buscando no reproducir sentidos dominantes acerca del arte y la transformación social.

Ahora bien, estas lecturas más críticas fueron deviniendo en procesos de politización creciente dentro de la Red Nacional de Teatro Comunitario que llevaron a reclamar mayor reconocimiento por parte del Estado en términos de legislación específica para esta propuesta. En este marco, a partir de un largo proceso de negociación a cargo de algunos representantes de los grupos de Buenos Aires, en la Legislatura porteña se sancionó en 2014 la ley 5227/14 de Protección, Promoción y Difusión del Teatro Comunitario en la ciudad de Buenos Aires. Ésta legislación implicó, entre otros aspectos, una consideración de la especificidad del Teatro Comunitario frente a otras modalidades teatrales. Lo cual redundó en la posibilidad de obtener subsidios para alquiler de espacios, para la producción y difusión de espectáculos o para acceder a capacitaciones y los eximió del impuesto inmobiliario y la tasa de alumbrado, barrido y limpieza (ABL).

Más allá del avance en cuanto a lo redistributivo, lo que se suele señalar respecto de esta ley es el valor "simbólico" de la conquista que significó, por un lado, el hecho de que su elaboración contó con la activa participación de representantes de la red nacional de teatro comunitario. Por otro lado, el reconocimiento que implicó que dentro de una ley que básicamente legitima qué formas de grupalidad dentro del campo teatral porteño deben ser apoyadas, se contemple a los grupos de teatro comunitario como un sector específico.

Una de las consecuencias de este proceso de disputa política por reconocimiento y redistribución, se vincula con la lucha por posicionar al teatro comunitario como una práctica teatral –y socio-cultural– específica. Las particulares formas de concebir esta práctica, los modos específicos de gestionarla y los requisitos para su reproducción en tanto derecho cultural, se erigieron como acuerdos colectivos en el proceso de demanda política.

Sin dudas, esta conquista no hubiera sido posible sin contar con toda la trayectoria y la experiencia que han construido estos grupos tanto en Buenos Aires como en otros territorios del país, así como la constante voluntad de multiplicar esta práctica.

Conclusiones

En este artículo nos propusimos analizar el caso del teatro comunitario abordando el proceso de su multiplicación luego de la crisis política, social y económica que estalló en el país en 2001. Tomamos esta coyuntura para estudiar las estrategias que tanto Catalinas Sur como el Circuito Cultural Barracas –grupos pioneros de esta práctica– fueron construyendo con el fin de que sus proyectos trascendieran el ámbito barrial.

Esta multiplicación se llevó a cabo en un marco de crisis y cuestionamiento a la autonomía del campo artístico (Bourdieu, 1995) que implicó replanteos respecto de la función del arte y de su democratización, sumado a la emergencia de nuevas formas de organización colectiva. También se produjo en un contexto internacional de expansión de la cultura más allá de sus sentidos simbólicos hacia su comprensión como un recurso con múltiples fines como la inclusión social de sectores marginalizados, la defensa de la diversidad, el empoderamiento, así como para el reconocimiento de ciertas prácticas culturales como un derecho. En este sentido, la cultura ha dejado de constituir una dimensión secundaria de la vida social ligada a un conjunto determinado de prácticas y sectores sociales. Se ha tornado un terreno de disputa, una forma de poder y de control respecto de quiénes deben pertenecer a determinados lugares, acceder a recursos o ser reconocidos y legitimados socialmente.

En este contexto identificamos un ámbito que apela al arte como un agente de transformación social, el cual se afirma a fines de los años 90 y comienzos del nuevo siglo albergando a una gran heterogeneidad de actores –estatales, de la sociedad civil, entidades internacionales–, quienes convergen en esta categoría pero que pueden diferir en sus usos.

El teatro comunitario se posicionó en aquella coyuntura como una propuesta que cuenta con un largo recorrido que la antecede pero que en este período adquirió trascendencia aprovechando ese reconocimiento para ampliar su alcance territorial. En este proceso se fue elaborando una definición de la práctica que rescatara su "originalidad" diferenciándola de otras experiencias y realizando una apropiación y uso estratégico de la categoría del arte y la transformación social para objetivarse y disputar recursos tanto simbólicos como materiales. Sin embargo, esta apropiación fue generando visiones críticas respecto de ciertos usos despolitizados, los cuales muchas veces invisibilizan tanto las formas de desigualdad estructural como las medidas y políticas que generan y reproducen esa desigualdad. Como analizamos, estos usos generalmente construyen una representación de la "transformación" como una responsabilidad de los individuos interpelados en tanto "emprendedores/as", responsables individuales de su éxito o de su fracaso.

Presentamos algunos sentidos de lo "transformador" que surgieron a partir de entrevistas y charlas con los protagonistas de esta práctica. Estos aspectos de las propuestas que retomamos –dejando otros de lado– tienen que ver con la transformación de representaciones hegemónicas como la creencia en que solo una pequeña porción de la sociedad puede crear expresiones artísticas o la idea de que la creación artística es una tarea individual. Así como el cuestionamiento de aquello que nos es presentado como "natural" o "dado", la impugnación de lugares o roles que nos son asignados socialmente –consumidores, espectadores, etc.–.

Aquello que surge a partir de estas nociones acerca del arte y la transformación social, así como los sentidos diferenciales y los usos estratégicos que se hacen presentes, nos llevan a reflexionar acerca de cuál es el lugar del arte en los procesos de politización y transformación de la sociedad. Lejos de resultar un concepto transparente y unívoco, la "transformación" aparece como una noción disputada y no exenta de conflictos entre actores que construyen diversos sentidos acerca del "arte" y de la "cultura" pero que entablan vínculos desde posiciones desiguales de poder debiendo entrar en negociación. Lo que nos parece interesante es seguir relevando las "interfaces" de intercambio entre diversos actores que se establecen en diferentes contextos, sin dejar de analizar las posibilidades de agencia y las "autonomías relativas" (Williams, 2009) que agentes como los del teatro comunitario construyen en situaciones de poder y de recursos desiguales.

Finalmente, nos interesa recuperar el planteo de Chantal Mouffe quien argumenta que el lugar del arte crítico en la actual etapa del capitalismo debe ser, justamente, alentar el desarrollo de relaciones sociales a través de la producción de nuevas subjetividades y de la creación de nuevos mundos. En este planteo el terreno de las subjetividades resulta crucial, ya que como señala la autora "el capitalismo actual depende cada vez más de las técnicas semióticas para crear los modos de subjetivación necesarios para su reproducción" (Mouffe, 2014, p. 97). Una política contrahegemónica debe, entonces, fomentar otras formas de identificación que contrarresten los deseos e identidades moldeados por el sistema capitalista. El enfoque agonista que propone Mouffe (2014) entiende el arte crítico como constituido por prácticas artísticas que ponen de relieve la existencia de alternativas al actual orden; su dimensión política consiste en hacer visible aquello que el consenso dominante tiende a ocultar.

Ahora bien, ¿cómo elaborar propuestas de arte crítico sin tener en cuenta el largo plazo y pensar en la creación de nuevas institucionalidades? Entendemos que este es un punto fundamental al momento de estudiar y construir propuestas arte-transformadoras y es un elemento crucial en el proyecto político de estos grupos de teatro comunitario. En este sentido, "transformar" implica también multiplicar una propuesta artística inclusiva en distintos territorios, apostar por un proyecto que implica una gestión diaria de recursos para sostener salas de teatro, talleres abiertos a la comunidad, espectáculos en el espacio público, entre otras tantas actividades, así como aprender a disputar no solo recursos, sino también legislación y políticas públicas que reconozcan a estas prácticas.

Referencias bibliográficas

Alonso, T. (2005). Políticas culturales democráticas y generación de nuevos espacios de producción cultural en la ciudad de Buenos Aires. En *VI Reunión de Antropología del MERCOSUR*. Ponencia llevada a cabo en Montevideo, Uruguay.

Alvarellos, H. (2007). *Teatro callejero en la Argentina: de 1982 a 2006. De lo visto, vivido y realizado*. Buenos Aires, Ediciones Madres de Plaza de Mayo.

Avenburg, K., Cibea, A. y Talellis, V. (2017). Las orquestas infantiles y juveniles del Gran Buenos Aires. Estudio descriptivo del panorama de proyectos y programas hallados entre 2014 y 2015. *Revista Foro de educación musical, artes y pedagogía*, *2* (2), 13-57. Recuperado de http://www.revistaforo.com.ar/ojs/index.php/rf/rt/printerFriendly/32/56/

Bauman, Richard (1992). Performance. *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments*. New York-Oxford, Oxford University Press.

Bauman, R. y Stoelje, B. (1988). The Semiotics of Folkloric Performance. En *The Semiotic Web*. T. Sebeok y J. Uniker-Sebeok (eds.), New York-Amsterdam, Mouton de Gruyter.

Becker, H. (2008 [1982]). *Los mundos del arte*. Wilde, Ed. Universidad Nacional de Quilmes.

Bianchi, A. (2005). Forma y contenido de una práctica teatral comunitaria. En *Cultura y Transformación Social*. Chile, Morgan Impresores-Viva Trust.

Bidegain, M. (2007). *Teatro comunitario: resistencia y transformación social*. Buenos Aires, Atuel.

Bidegain, M. (2014). Introducción. En R. Sánchez Salinas (coord.), *El movimiento teatral comunitario: reflexiones acerca de la experiencia en la última década 2001-2011* (pp. 9-19). Buenos Aires, Ed. del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

Bourdieu, P. (1990). Algunas propiedades de los campos. En *Sociología y Cultura* (pp. 135-141) México, Grijalbo.

Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama.

Camarotti, R. (2014). ¿Cultura para el desarrollo? Cruces entre "lo social" y "lo cultural" en las políticas públicas de cultura. En G. Alejandro (comp.), *Culturas políticas y políticas culturales* (pp. 163-172). Buenos Aires, Fundación de Altos Estudios Sociales.

Carlson, M. (2005). *Performance: unha introducion crítica*. Vigo, Galaxia.

Crespo, C. Morel, H. y Ondelj, M. (2015). Presentación. En C. Crespo, H. Morel y M. Ondelj (comps.), *La política cultural en debate. Diversidad, performance y patrimonio cultural* (pp. 5-15). Buenos Aires, Ciccus.

Dagnino, E., Olvera, A. J. y Panfichi, A. (2006). Introducción. Para otra lectura de la disputa por la construcción democrática en América Latina. En E. Dagnino, A. J. Olvera y A. Panfichi (coords.), *La disputa por la construcción*

democrática en América Latina (pp. 15-91). México, Fondo de Cultura Económica, CIESAS, Universidad Veracruzana.

Dubatti, J. (2002). Micropoéticas. Teatro y subjetividad en la escena de Buenos Aires (1983-2001). Introducción. En J. Dubatti (coord.), *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I* (pp. 3-72). Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.

Dubatti, J. (2003). Introducción. El teatro como acontecimiento. Micropoéticas y estructuras conviviales en la escena de Buenos Aires (1983-2001). En J. Dubatti (coord.), *Teatro de grupos, compañías y otras formaciones: micropoéticas II* (pp. 3-53). Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.

García Canclini, N. (1987). Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. En N. García Canclini (comp.), *Políticas culturales en América Latina* (pp. 13-61). México, Grijalbo.

Haurie, V. (1991). *El oficio de la pasión*. Buenos Aires, Sudamericana.

Hevia de la Jara, F. (2009). Relaciones sociedad-Estado: análisis interactivo para una antropología del Estado. *Espiral – Estudios sobre Estado y Sociedad*, *15* (45), pp. 43-70. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/pdf/espiral/v15n45/v15n45a2.pdf/

Infantino, J. (2012). *Cultura, Jóvenes y Políticas en disputa. Prácticas circenses en la ciudad de Buenos Aire.* (Tesis de doctorado en Antropología). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Infantino, J. (2018). De pluralizar las políticas culturales al arte para la transformación social. En L. Cardini y D. Madrigal González (coords.), *Cultura, antropología y transformación social desde las políticas culturales de Argentina, Brasil y México* (143-181). México, El Colegio de San Luis de Potosí, S. C.

Infantino, J., Moyano, M., Berzel, M. y Echeverría, A. (2016). Notas para un análisis de experiencias arte-transformadoras dirigidas a jóvenes en la ciudad de Buenos Aires. *VIII Jornadas de Antropología Social Santiago Wallace*. Jornadas llevadas a cabo en el Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.

Isunza Vera, E., (2004). El reto de la confluencia: los interfaces socio-estatales en el contexto de la transición política mexicana (dos casos para la reflexión). *Cuadernos de la Sociedad Civil*, (8). Xalapa, Universidad Veracruzana.

Kliksberg, B. (1999). "El rol del capital social y de la cultura en el proceso de desarrollo". En B. Kliksberg y L. Tomasini (comps.), *Capital social y cultura: Claves estratégicas para el desarrollo* (pp. 19-55). Maryland, BID, Fundación Felipe Herrera, FCE, Universidad de Maryland.

Krochmanly, P. (2012). *De la utopía al mercado. Los artistas de la postcrisis (Buenos Aires 2001-2011)* (Tesis de doctorado en Ciencias Sociales). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Leonardi, Y. A. y Verzero, L. (2008). La dialéctica espacio-comunidad en las experiencias teatrales de los primeros años '70. En *Revista Telón de Fondo* (8). Recuperado de http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero8/articulo/179/la-dialectica-espacio-comunidad-en-las-experiencias-teatrales-de-los-primeros-anios-%EF%BF%BD70.html/

Long, N. (2001). *Development Sociology Actor Perspectives*. Londres, Routledge.

Marco, S., Posadas, A., Speroni, M. y Vignolo, G. (1974). *Teoría del género chico criollo*. Buenos Aires, EUDEBA.

Mejía Arango, J. L. (2009). Apuntes sobre las políticas culturales en América Latina, 1987-2009. En N. García Canclini y A. Martinell (coords.), *El poder de la diversidad Cultural*, Revista Pensamiento Iberoamericano (4), 105-130.

Menéndez, E. (2006). Las múltiples trayectorias de la participación social. En E. Menéndez y H. Spinelli (coords.), *Participación social ¿Para qué?* (pp 51-79). Buenos Aires: Lugar Editorial.

Mercado, C. (2015). *Vecinos y actores en el teatro comunitario de Buenos Aires. El caso de Matemurga de Villa Crespo* (Tesis de Licenciatura en Antropología). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Argentina.

Mercado, C. (2018) *Trayectorias de Teatro Comunitario en Buenos Aires. Políticas culturales, autogestión y sentidos del arte en disputa* (Tesis de doctorado en Antropología). Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Argentina.

Nardone, M. (2010). Arte comunitario: criterios para su definición. *Miríada*, *3* (6), pp. 45-91. Recuperado de http://p3.usal.edu.ar/index.php/miriada/article/view/24/59/

País Andrade, M. (2011). *Cultura, Juventud, Identidad: una mirada socio-antropológica del Programa Cultural en Barrios*. Buenos Aires, Estudios Sociológicos Editora.

Palacios Garrido, A. (2009). El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. *Arteterapia – Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social* (4), 197-211.

Pfeilstetter, R. (2011) El emprendedor. Una reflexión crítica sobre usos y significados actuales de un concepto. *Gazeta de Antropología*, *27* (1), 1-11.

Programa Cultural en Barrios. Informe de Gestión Período 2000 – 2006. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Ministerio de Cultura.

Rabossi, F. (1997). *La cultura y sus políticas. Análisis del Programa Cultural en Barrios* (Tesis de Licenciatura en Antropología). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Roitter, M. (2009). Prácticas intelectuales académicas y extra-académicas sobre arte transformador: algunas certezas y ciertos dilemas. *Nuevos Documentos CEDES* (66).

Scher, E. (2010). *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad*. Buenos Aires, Argentores.

Segura, R. (2017). Desacoples entre desigualdades sociales, distribución del ingreso y patrones de urbanización en ciudades latinoamericanas. Reflexiones a partir de la Región Metropolitana de Buenos Aires. *Revista CS* (21), 15-39. Recuperado de http://www.scielo.org.co/pdf/recs/n21/2011-0324-recs-21-00015.pdf/

Sennett, R. (2000). *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona, Anagrama.

Svampa, M. (2005). *La sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires, Taurus.

Svampa, M. (2011). La política en las calles: lenguajes de movilización y espacio público en la época contemporánea. En M. Z. Lobato (ed.), *Manifestaciones, fiestas y rituales en el Siglo XX* (pp. 237-257). Buenos Aires, Biblos.

UNESCO (1997). *Nuestra Diversidad Creativa*. Informe de la Comisión Mundial de Cultura y desarrollo. Ediciones UNESCO Fundación Santa María, Madrid.

Verzero, L. (2013). *Teatro militante: radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires, Biblos.

Wald, G. (2009). Los dilemas de la inclusión a través del arte: tensiones y ambigüedades puestas en escena. *Revista Oficios Terrestres* (24), 53-63.

Williams, R. (2009 [1977]). *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires, Las Cuarenta.

Winocur, R. (1993). Políticas culturales y participación popular en Argentina: la experiencia del Programa Cultural en Barrios (1984-1989). *Revista Perfiles Latinoamericanos* (3), 97-118.

Wortman, A. (Comp.) (2009). *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte: nuevos actores en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires, Eudeba.

Wright, S. (2004). La politización de la 'cultura'. En M. Boivin, A. Rosato y V. Arribas (comps.), *Constructores de Otredad. Una introducción a la antropología social y cultural* (pp. 128-141). Buenos Aires, Ed. Antropofagia.

Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona, Gedisa.

Zibechi, R. (2003). *Genealogía de la revuelta. Argentina, la sociedad en movimiento*. La Plata, Letra Libre.

Otras fuentes

-http://www.avina.net/avina/

-http://teatrocomunitario.com.ar/

-https://ccbarracas.com.ar/

-Diario La Nación, 31/05/2001, "Buenos Aires viaja a Barcelona". Recuperado de https://www.lanacion.com.ar/308982-buenos-aires-viaja-a-barcelona/

Creación, gestión e institucionalización de una organización socio-artística: el caso de ph15

[Mariana Moyano]

Introducción[1]

Hace ya varias décadas –y a partir de los valiosos aportes de García Canclini[2]– se ha elaborado desde las ciencias sociales una noción de políticas culturales que constituyen un sitio donde se mezclan e intervienen diversos sectores que no necesariamente forman parte del campo de juego directo del Estado o de la reproducción de la hegemonía. De esta manera, las políticas culturales incluirían:

1 Este artículo se presenta como una reelaboración del capítulo I de la tesis de Maestría en Antropología Social "Revelar lo oculto. Estudio de una propuesta socio artística de expresión visual con jóvenes" (IDES-UNSAM, 2017) (Moyano, 2017).

2 Tal como se desarrolló en la introducción de este libro, Néstor García Canclini sostiene que la institucionalización de políticas relativas a la cultura estuvo vinculada a las conferencias intergubernamentales de 1970 a 1982 organizadas por la UNESCO, las cuales fortalecieron el reconocimiento de la necesidad de una política pública destinada a lo cultural (García Canclini, 1987; Logiódice, 2012; Infantino, 2018). En estas conferencias, se reelaboró la noción de cultura, desplazando la construcción del concepto como uno restringido a las bellas artes, las letras y el patrimonio cultural, a un concepto ampliado en el que se comienza a problematizar la cuestión del desarrollo y la identidad (Logiódice, 2012). Es en ese contexto, en el cual García Canclini elabora la definición de las políticas culturales que tomamos en este texto.

> El conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social (García Canclini, 1987, p. 26).

Esta definición "pionera" en los años 80 de concebir a las políticas culturales como arena de negociaciones y disputa en la que intervienen agentes estatales y no estatales se ha convertido en un aporte fundamental para los abordajes conceptuales contemporáneos. De esta manera, las perspectivas actuales:

> Conciben las políticas culturales en un sentido amplio, no solo teniendo en cuenta el rol ejercido por las instituciones estatales y las acciones gubernamentales en el desempeño de estas políticas, sino que incorporan tanto las prácticas y formas de producción realizadas por agentes no estatales como a los destinatarios de éstas. Esta definición amplia de las políticas culturales destaca el rol activo y los intereses muchas veces contradictorios de los agentes sociales que intervienen en este campo –ligados a representantes gubernamentales, grupos comunitarios, movimientos sociales, sectores privados y del mercado, entre otros– al mismo tiempo que reconoce los posicionamientos desiguales, las relaciones de fuerza y las disputas de poder en la configuración de los procesos de significación (Crespo, Morel y Ondelj, 2015, p. 9).

En esta misma línea, algunos aportes de la perspectiva teórica de la antropología del Estado han llevado a cuestionar las representaciones del mismo como una entidad o un conjunto de instituciones homogéneas y a concebir a las políticas públicas como algo más que la consecuencia de procesos lineales y mecánicos que vienen de arriba hacia abajo. En consecuencia, plantean la necesidad de un abordaje antropológico centrado en resaltar la complejidad y lo desordenado del proceso de formulación, implementación y recepción de las políticas públicas (Shore, 2010).

Desde este enfoque, Chris Shore (2010) sostiene que esa trama compleja de instancias que trasciende la exclusividad estatal, cobra mayor nitidez en una "era de liberalismo avanzado en la cual un gran número de las funciones del Estado han sido privatizadas, descentralizadas, internacionalizadas, subcontratadas" (p. 45). De este modo, sin desconocer el peso y el poder de las agencias estatales en el diseño e implementación de las políticas púbicas, se vuelve

necesario establecer cierta distancia del "estadocentrismo" en el análisis de las políticas, y en nuestro caso, nos permite pensar el campo de intervención de las políticas culturales, no exclusivamente confinado a instituciones gubernamentales sino como expresión de una variedad de prácticas y discursos emanados de organizaciones e instituciones estatales y no estatales que articulan y disputan intereses, recursos y poder (Crespo et. al., 2015).

En estas arenas de disputa y negociación, los procesos de cooptación/resistencia desde los cuales pueden ser pensados los vínculos entre Estado y sociedad en el terreno de las políticas, deben abordarse como un ámbito específico. Según sostienen Evelina Dagnino, Alberto Rivera y Aldo Panfichi (2006), los vínculos entre sociedad civil y sociedad política son un fenómeno frecuente en las democracias latinoamericanas y se evidencian mediante las trayectorias individuales o tránsitos de dirigentes y activistas sociales entre ambas esferas de actividad que, según la coincidencia –o la no coincidencia– de intereses, se convertirán en articulaciones, apropiaciones, resistencias, cooptaciones o negociaciones de las organizaciones con agencias del Estado[3]. Este planteo analítico es una crítica al modelo teórico que separa radicalmente a la sociedad civil de la sociedad política, construyendo una dicotomía simbólica entre una sociedad civil homogénea y virtuosa y un Estado pensado como un ente administrativo homogéneo e indiferenciado que encarna todos los vicios de la política concebida como mera lucha por el poder. Por el contrario, los autores proponen "ubicar el estudio de los procesos de democratización en el terreno de las vinculaciones, articulaciones y tránsitos entre ambas esferas de actividad, donde la disputa entre distintos proyectos políticos estructura y da sentido a la lucha política" (Dagnino, et. al., 2006, p. 17).

Teniendo en cuenta estos aportes teóricos, en este trabajo abordaremos el caso de la Fundación ph15 como una de las tantas organizaciones de la sociedad

3 Los autores sostienen que este tipo de trayectorias pueden incluir múltiples formas y no implican necesariamente pensar que solo se plantean las dos alternativas extremas. La perspectiva antipolítica, que dice que estos traslados son formas de "cooptación" de actores civiles por parte del Estado, considerado como "encarnación del mal", o aquella que considera la incorporación de activistas civiles a la esfera estatal como una forma de acelerar la democratización del sistema político. "Frente a ambos reduccionismos, pensamos que las trayectorias muestran las tensiones y los dilemas que se producen en distintos contextos políticos nacionales cuando se busca llevar adelante proyectos de transformación democrática" (Dagnino et. al, 2006, p. 76).

civil que desde los inicios de los años 2000 en nuestro país, fueron empujando y conformando un área de desarrollo de políticas culturales contemporáneas que trasciende la exclusividad del Estado y expresa una multiplicidad de complejos modos de articulación en su diseño e implementación (Infantino, 2018).

Ph15 es una organización no gubernamental sin fines de lucro que hace más de 15 años genera espacios de creación y aprendizaje fotográfico destinados principalmente a niños, niñas y jóvenes que habitan barrios precarizados y que generalmente no encuentran garantizado su derecho de acceso a experiencias de expresión y formación artística. Centrando sus acciones en Villa 15, Lugano, ciudad de Buenos Aires, pero también en otros contextos precarizados y vulnerabilizados, promueve la idea del arte como una herramienta que genere procesos transformadores tanto individuales como colectivos, y en particular de la fotografía como un instrumento para crear una mirada propia, expresar y comunicar historias, percepciones y experiencias y contactarse con otros circuitos de la vida social a los que frecuentemente los/as niños/as y jóvenes de estos sectores vulnerados no acceden.

A través de un trabajo sostenido, lo que comenzó como un taller de fotografía en una villa de la ciudad de Buenos Aires se transformó en una organización que llegó a generar talleres de fotografía en 17 provincias del país, y sus producciones han sido exhibidas en espacios culturales de Argentina, América Latina, EE.UU. y Europa. La trayectoria construida a lo largo de estos años generó al interior de la organización una experiencia de autogestión que combina una laboriosa tarea de alianzas con organismos estatales y fuentes de financiamiento internacional. Los miembros de la organización comparten sus experiencias y modos de trabajo en seminarios y charlas, notas periodísticas, y a través de la producción de material sobre la sistematización de su práctica.

Así, ph15 habilita una serie de reflexiones sobre las modalidades en las que se desarrollan este tipo de propuestas y las estrategias que hacen posible el sostenimiento a largo plazo. En este sentido, algunas de las preguntas que orientan el trabajo son:

¿Qué estrategias permitieron a la organización convertirse en una práctica institucional que diseña, implementa y gestiona propuestas de enseñanza y creación artística expresiva a través de la fotografía en barrios segregados de la ciudad de Buenos Aires, destinada a sus jóvenes habitantes? ¿De qué modos la organización inmersa en el complejo entramado que se establece entre los distintos y desiguales agentes que conforman el terreno de las políticas contemporáneas,

conformó una modalidad de gestión marcada por una diversidad de variantes de relaciones entre Estado y sociedad? ¿Qué vínculos establecidos a lo largo del tiempo con diversas fuentes de financiación lograron el sostenimiento de la propuesta?

En un intento por abordar estos interrogantes, en este texto haremos foco en reconstruir el proceso de surgimiento de la Fundación ph15 analizando algunos elementos propios del contexto de época de fines del 2001 en nuestro país, particularmente, las respuestas que se fueron construyendo y afirmando desde la sociedad, en especial, las prácticas vinculadas a la expresión artística como recurso para enfrentar la crisis social, económica y política desatada, y como estrategia para generar nuevas reivindicaciones y organización colectiva. Indagaremos en los elementos que incidieron para que esta experiencia encuentre su momento de creación, para luego detenernos en el proceso de institucionalización de la organización y las estrategias que hicieron posible el sostenimiento de la propuesta marcada por la creación de un complejo entramado de alianzas con diversos agentes de organismos internacionales, agencias estatales, empresariales, organizaciones de la sociedad civil y una modalidad de gestión implementada en vínculo con las políticas públicas. Aquí específicamente analizaremos el modo en que desde ph15 se van "seleccionando" los agentes con los cuales generar alianzas para el sostenimiento de las propuestas y los dilemas que esta "autonomía relativa" va presentado a la organización.

Pero antes de centrarnos en el análisis propuesto, desarrollaremos brevemente la propuesta artística y de intervención social que propone la organización en estudio para una mejor comprensión de la experiencia.

Ph15: la práctica fotográfica como recurso para la creación y expresión artística

Si bien la manera de abordar la práctica por parte de ph15 fue variando durante el transcurso de los años según posibilidades de financiamiento, cambios tecnológicos y el conocimiento devenido de la propia experiencia, la dinámica de trabajo básicamente gira sobre un taller semanal de fotografía como centro y motor de un conjunto de prácticas asociadas.

En el espacio del taller los chicos y las chicas que recién comienzan, acceden a cámaras fotográficas que serán suyas durante el tiempo que asistan para tomar fotografías que luego trabajarán de manera grupal en el encuentro semanal. De esta manera, desde el comienzo producen fotografías, ensayan

diversas maneras de expresarse visualmente, toman decisiones respecto a lo que quieren contar de una situación, de un lugar o de una historia y descubren las diversas propuestas propias del medio: experimentan desde explorar en la expresión espontánea registrando lo que observan en el barrio, en espacios públicos o privados, hasta la preparación de una escena y la intervención en el diseño digital. Además de producir imágenes, practican el ejercicio de pensarlas, exponerlas, dialogar sobre ellas, ensayar un proceso de empezar a construir un relato fotográfico.

Desde luego, con el paso del tiempo la propuesta educativa del taller se fue modificando a causa del proceso de transformación tecnológica que impactó no solo en el ámbito de la fotografía sino también en la vida cotidiana[4]. Así, si en los primeros años del taller se sospechaba que al momento de comenzar los chicos y chicas no poseían una cámara fotográfica, años después quienes comenzaban ya contaban con acceso a una cámara generalmente en un dispositivo móvil. Esto modificó el sentido de la propuesta pasando de centrarse en el acceso a la herramienta a la construcción de una mirada propia.

Además, el paso del tiempo demostraría que esta apuesta por ampliar la mirada y encontrar nuevas perspectivas desde donde mirar y captar imágenes, no solo busca renovar la posibilidad de fotografiar desde otros posibles puntos de vista, sino que además el proceso sugiere y/o habilita el desarrollo de cambios en las subjetividades respecto a la manera de autopercibirse y percibir el lugar donde viven[5].

4 Este pasaje supuso un cambio en todo el circuito de producción, distribución y consumo de imágenes, acompañado de múltiples transformaciones en los costos, mecanismos y dispositivos necesarios para la obtención de imágenes digitales. Pero además, el soporte digital expandió exponencialmente el acceso y uso de la fotografía. La cámara digital como dispositivo de uso cotidiano fue tomando protagonismo y presencia constante, generando una circulación masiva de imágenes en dimensiones nunca antes vistas. Tanto las imágenes almacenadas en los dispositivos móviles como las que circulan por internet muestran la gestión de una imagen propia que se produce en gran parte como una forma de relación con los demás y exponen diferentes sentidos, sobre la vida, el mundo y la sociedad. Existe un conjunto de estudios que analizan este pasaje del formato analógico al digital y los impactos en la vida cotidiana. Tomamos como referencia los trabajos de entre otros: Fontcuberta, 2010; Pérez Fernández, 2011 a y b; Marin, Vitale y Pérez Fernández, 2012; Gómez Cruz, 2012.

5 Para profundizar sobre los rasgos distintivos que la práctica fotográfica ofrece como instrumento privilegiado de expresión y exploración, consultar: Moyano, 2017.

Estas miradas apoyadas en puntos de vista propios sobre el mundo vivido crean un conjunto de registros visuales sobre una amplia variedad de temáticas vinculadas a los intereses e inquietudes de los y las jóvenes protagonistas que proponen trascender de alguna manera algo de esa rigidez de las imágenes estereotipadas y estigmatizantes sobre los barrios segregados y sobre sus habitantes como "jóvenes villeros, pobres y violentos" que generalmente se divulgan en los medios de comunicación y la esfera pública.

La apuesta o intención por generar alguna fisura en los imaginarios mediáticos no se agota en el extenso ejercicio de producir las imágenes, pensarlas, exponerlas, dialogar sobre ellas y ensayar un proceso de construcción de un relato fotográfico, sino que además la estrategia formativa conlleva un trabajo de socialización de la experiencia artística a través de la participación en circuitos de exposición como muestras en galerías de arte o centros culturales, así como también ampliar la participación de los jóvenes en otros circuitos de socialización a través de visitas, viajes o recorridos fotográficos[6].

En definitiva, lo expuesto en este breve recorrido invita a pensar que para ph15, los ejes centrales que prevalecen desde el origen de la organización y que guían las prácticas propuestas giran en torno a propiciar el diálogo entre los/as chicos y chicas y el mundo de la fotografía, estimular el deseo de explorar y crear a través de este lenguaje artístico, ofrecer espacios y recursos para la expresión y generar condiciones para el disfrute del arte y la cultura. Nociones que se sustentan en la democratización de la práctica artística y la conceptualización de los y las jóvenes destinatarias/os como sujetos de derecho con capacidades de acceder, disfrutar y ser protagonistas de prácticas artísticas[7].

6 El tema vinculado a la socialización de la experiencia artística y la presencia de las obras en circuitos legitimados, y asimismo, el análisis de cómo tensionan las imágenes de los y las jóvenes las fotografías puestas en circulación por los medios de comunicación y la esfera pública, se encuentra desarrollado en Moyano, 2017.

7 Al analizar los discursos que sustentan la práctica de ph15, por un lado aparece lo que la organización sostiene sobre la noción de transformación social a través del arte, asociada a los cambios en las subjetividades de los chicos y las chicas a partir de lo aprehendido y la experimentación del lugar de "artistas-protagonistas". También esta noción se vincula a traspasar a la vida cotidiana los aprendizajes surgidos del proceso de la práctica fotográfica-artística, y por otro lado asociado a la idea de cambio o transformación social en "el público" en relación a fomentar la circulación de nuevos planteos respecto de lo que el arte es, o podría ser o quién es considerado artista y quién tiene derecho a serlo. Por último, vinculan la noción de transformación social a través del

Con estas consideraciones sobre la experiencia del caso de estudio, a continuación nos centraremos en el análisis que señalamos en los interrogantes iniciales. Para esto, comenzaremos reconstruyendo el proceso de surgimiento de la Fundación ph15.

El contexto (de crisis)

El marco que comprendió el origen de lo que será tiempo después la Fundación ph15, estuvo dado por la grave crisis social, económica y política que atravesó nuestro país a fines de 2001. Época de importantes movilizaciones ciudadanas en la ciudad de Buenos Aires y en todo el territorio argentino.

La crisis nacional que estalló a fines de 2001 constituyó la culminación de un proceso de desregulación y debilitamiento de las instituciones gubernamentales que, si bien puede ser rastreado hasta el último gobierno de facto, se agudizó a mediados de la década de los 80 y se afianzó durante los 90 con la implementación de un modelo político y económico de corte neoliberal (Svampa, 2005). Siguiendo a Estela Grassi, el neoliberalismo más que un modelo económico o una ideología dominante, significó una refundación del Estado que instituyó nuevas condiciones de regulación y de intervención para la reproducción social (Grassi, 2004).

Este nuevo escenario, otorgó primacía al mercado como mecanismo de inclusión y devino en una fuerte erosión del modelo de ciudadanía social que había sido asociado al Estado de Bienestar en nuestro país. Esto significó el desarrollo de un modelo ciudadano basado en la capacidad de consumo y en una dinámica de individualización en la cual la sociedad empezó a exigir a los sujetos que se hicieran cargo de sí mismos –independientemente de sus recursos materiales y simbólicos– y que desarrollaran sus propios soportes y competencias para disponer de bienes sociales cuyo acceso había estado garantizado

---

arte a la idea de generar repercusión pública de los relatos visuales realizados por los y las jóvenes disputando los discursos estigmatizantes que pesan sobre dichos sujetos. Asimismo, otra línea discursiva de la organización se encuentra en la manera de caracterizar y pensar a los y las jóvenes como sujetos protagonistas –en el sentido de ser protagonistas tanto de la experiencia artística fotográfica como de sus propias vidas– como sujetos de derecho y agentes activos que pueden y tienen el derecho a experimentar la expresión artística. Para profundizar sobre estas concepciones que sustentan las prácticas de ph15 consultar: Moyano, 2017.

por el Estado (Grassi, 2004; Svampa, 2005). Estas transformaciones, en un contexto histórico de desigualdades sociales de carácter estructural, significaron una gran desprotección para los sectores populares y una desestructuración de algunos de los patrones sociales y culturales que habían configurado durante décadas la acción de las clases medias argentinas (Wortman, 2009). De este modo, se desencadenó un proceso de pérdida de soportes sociales y materiales antes garantizados y de empobrecimiento producto de la inflación, el deterioro salarial y la precarización laboral que afectó a los estratos más bajos de aquellos sectores, generando una "nueva pobreza" (Svampa, 2005).

Esta refundación social y cultural del periodo neoliberal en Argentina (Grassi, 2004) derivó en una compleja crisis a fines del 2001 que llevó al gobierno de Fernando de la Rúa[8] a declarar la quiebra de la economía nacional –default– y a agudizar transformaciones que se venían suscitando.

Una suerte de "laboratorio" social y cultural

La fase de movilizaciones abiertas con el estallido de la crisis a fines de 2001 tomó forma a través de diferentes manifestaciones y de una amplia multiplicidad de actores que se fueron apropiando de un espacio público percibido por gran parte de la población como desdibujado y despolitizado. En este contexto adquirieron mayor visibilidad un conjunto de potentes expresiones en la vida política y social que se venían elaborando como propuestas alternativas frente a la lógica neoliberal imperante como movimientos de desocupados, fábricas en quiebra recuperadas por sus obreros y transformadas en cooperativas, clubes de trueque, asambleas barriales, cooperativas de cartoneros, medios de comunicación alternativos, entre otros (Wortman, 2005; Lacarrieu, 2008; Svampa, 2008).

Asimismo, la potencia de la revuelta y el entorno vivido de continua agitación principalmente entre diciembre del 2001 y mediados del 2003[9],

8 Fernando de la Rúa asumió como presidente de la República Argentina el 10 de diciembre de 1999 por "La Alianza para el Trabajo, la Justicia y la Educación" (Alianza), coalición política entre la Unión Cívica Radical y el Frente País Solidario, conformada en el año 1997 y disuelta en el 2001. Si bien el mandato presidencial se extendía hasta el año 2003, de la Rúa renunció al cargo el 20 de diciembre de 2001 cumpliendo 2 años y 10 días de gobierno, en medio de numerosas protestas sociales.

9 Durante este periodo, además de una intensa agitación social, se vivió un entorno de inédita inestabilidad institucional caracterizada por la ocupación sucesiva del cargo de presidente por cinco mandatarios distintos, hasta la asunción de Néstor Kirchner.

puso en foco y dio mayor visibilidad a una serie de prácticas que, en líneas generales, conjugaron lo artístico y lo político. Prácticas que venían afianzándose entre la ciudadanía a lo largo de la década anterior en respuesta a la creciente consolidación de las políticas neoliberales y que hasta este contexto habían permanecido opacadas y/o invisibilizadas como espacios de "participación" social y política de diversos sectores de la sociedad. Elena Bergé, Julieta Infantino y Sabrina Mora (2015), analizando las prácticas culturales de jóvenes durante este período, sostienen que ante un contexto de obturación de canales de participación política institucional, distintos grupos juveniles encontraron en diversas prácticas artísticas cierto espacio para la expresión del descontento por el estado de las cosas y un modo de hacerle frente al imaginario cultural imperante:

> [Desde] la posibilidad de romper con lo normativo ocupando el espacio público en un contexto de privatizaciones y restricciones, [...] apostando a lo colectivo en un contexto de ponderación del individualismo y la desafiliación, la producción artística autogestiva e independiente en un contexto de mercantilización de la cultura (Bergé et. Al., 2015, p. 42)[10].

En este contexto de intenso descontento social y de reclamo de un cambio en el sistema político, ciertos jóvenes (sobre todo, de sectores medios) se volcaron hacia colectivos artísticos y culturales o hacia cooperativas y colectivos de información alternativa que ya existían pero que tuvieron una gran expansión (Svampa, 2005, 2011; Infantino, 2014) participando en manifestaciones contestatarias o apuestas de organización colectiva innovadoras.

Siguiendo el análisis propuesto por Pablo Krochmalny (2012) en relación a lo que denomina "los artistas [visuales] de la postcrisis", hacia fines de la década del 90 y de manera creciente, numerosos grupos colectivos y redes organizados con independencia de las instituciones estatales y privadas del "sistema del arte", desplegaron repertorios de acción singulares que vincularon el

10 Para un estudio desde una perspectiva sociocultural, de la vida cotidiana de los jóvenes y sus prácticas artísticas y culturales, ver los trabajos de: Vila (1985); Elbaum, (1997); Pujol (2002 y 2005); Remondino (2005); Chaves (2004); Weller (2004); Infantino (2005 y 2011); Juárez Dayrrel (2005), entre otros.

arte y la intervención social. Estos nuevos sujetos colectivos comenzaron incipientemente a desarrollar formas de asociación y espacios autogestivos, formas educativas diferenciales, redes sociales, espacios y proyectos artísticos que se caracterizaron por la búsqueda de autonomía y autogestión, y la producción de relaciones y organizaciones sociales.

Krochmalny (2012) sostiene que luego de la crisis del 2001 se expande y se multiplica todo este conjunto de prácticas que se instalan en espacios diversos, como en una galería o en un centro educativo de arte, en un barrio de clase media o en una villa, en forma de editoriales independientes, instalaciones, performances, proyectos transdisciplinarios, acciones callejeras que emergen y se desarrollan dentro y fuera del campo del arte[11].

Asimismo, colectivos de artistas populares que venían desarrollando prácticas de arte callejero o teatro popular, también se volcaron a desarrollar prácticas que vincularon el arte con la intervención social. Por ejemplo, en el caso del arte circense, Infantino (2014) señala que en este contexto se sucede la apertura de nuevos espacios de enseñanza y de inserción artístico-laboral rela-

11 Son múltiples las experiencias que articularon el arte y la intervención social surgidos en la época. A modo de ejemplo podemos citar: CREAR VALE LA PENA arte + organización social, Circo del Sur, Culebrón Timbal, Eloísa Cartonera, "GAC" Grupo de Arte Callejero. Particularmente, entre las acciones colectivas que se vincularon con el arte fotográfico contemporáneas a ph15, se encuentran: Cine en Movimiento (Fcio. Varela - Quilmes), Taller de fotografía de Villa 31, "Voces y Ojos de la Isla" (Avellaneda), experiencias de talleres de fotografía en cárceles. Y un poco más adelante Ojo de Campo (Pcia. de Buenos Aires), Ojo de Pez (Ciudad Oculta). Podemos destacar como antecedente a este tipo de prácticas fotográficas a la cooperativa de fotógrafos proveniente de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires surgida a mediados de los años 90, que desarrolló una experiencia de registro del crecimiento del barrio desde la mirada de los vecinos en el Asentamiento Agustín Ramírez (Quilmes). Si bien la urgencia del momento les impide realizar un taller de fotografía, entregan cámaras para que los pobladores hagan sus propias tomas. La experiencia no fue completada ni la edición del material compartida. Para profundizar en esta experiencia ver: Pérez Fernández, 2009.
Por otra parte, se evidencian nexos relacionales entre varias de estas agrupaciones y miembros de distintos grupos que han participado de eventos, exhibiciones, debates y proyectos afines, y en algunos casos participan de una misma red como la Red de Arte para la Transformación Social que involucra a organizaciones de Latinoamérica. Para más información ver: Roitter, 2009 y 2012; Olaechea y Engeli, 2008, entre otros.

cionados a este lenguaje artístico entremezclándose con otros tipos de arte. La autora sostiene que en estos nuevos espacios se fue actualizando la idea de democratización del arte que rodeaba la práctica artística callejera –por ejemplo, a través de las actividades "a la gorra", como forma convencionalizada para "cobrar" por un espectáculo callejero– y la idea de compromiso social a través de nuevas modalidades de intervención artística como la realización de espectáculos o talleres en zonas precarizadas, en cárceles, en fábricas recuperadas, en espacios ocupados, entre otros. Señala que "en un contexto como el de los primeros años del 2000, mientras la característica preponderante parecerá ser la reducción de espacios de inserción artístico-laboral [para el circo callejero], lo que sucedía paralelamente era la invención creativa de nuevas opciones" (Infantino, 2014, p. 91).

Otro ejemplo lo encontramos en el caso del teatro, como plantea Camila Mercado (2015) quien sostiene que en este contexto poscrisis, grupos de teatro comunitario que venían desarrollando su actividad expandieron sus acciones y fueron implementando algunos cambios como la creación de obras a partir de relatos y experiencias de los propios vecinos integrantes del grupo, o talleres de teatro y de murga en escuelas y hospitales en busca de una integración comunitaria a través del desarrollo de la creatividad y del acercamiento a distintas manifestaciones de la cultura popular. Algunas especificaciones al respecto serán abordadas en este volumen por la autora.

Como vemos, en la post-crisis se hicieron visibles emprendimientos en los que la cultura se afianzó como forma de generación de nuevos sentidos sociales y de nuevas reivindicaciones (Martín, 2008; Wortman, 2009; Infantino, 2012, 2014). Y a su vez, la política apareció en espacios y en formatos expresivos novedosos. En ese sentido, la lucha cultural como lucha política adquirió una gran importancia en términos de reapropiación o reinvención de signos dominantes así como de disputa por las significaciones hegemónicas a través de lo lúdico y de la intervención en el espacio público (Svampa, 2011).

Para los años sucesivos de la década del 2000, parte de esta multiplicidad de iniciativas se fortalecerán y muchas de ellas se irán institucionalizando, definiendo sus acciones en términos de arte y transformación social (Bitter y Faisak, 2007; Infantino, 2018) como será el caso de la fundación ph15.

Organizarse para trabajar artística y socialmente

En el año 2000 se gestaron los talleres de fotografía de la actual Fundación ph15 en Villa 15 o "Ciudad Oculta". Esta urbanización informal, ubicada al sur de la ciudad de Buenos Aires en el barrio de Villa Lugano[12], al igual que el resto de las villas de la ciudad, se encontraba gravemente afectada por el impacto de la crisis social, el aumento explosivo de la pobreza e indigencia, y la falta de respuesta del aparato del Estado que se encontraba en clave de ajuste.

El motor inicial que da origen a la organización, nace de la relación circunstancial entre jóvenes que vivían en la villa y un fotógrafo[13] que se encontraba realizando un registro visual en la zona. Ante el interés de esos jóvenes por aprender fotografía y la motivación del fotógrafo por enseñarles la técnica, fue tomando forma la propuesta de realizar un taller semanal. Para este propósito el fotógrafo convoca a estudiantes de su taller particular, quienes serán las que tiempo después quedarán al frente de la organización hasta la actualidad.

El taller finalmente se instaló físicamente en espacios donde funcionaban organizaciones del barrio que se encontraban desarrollando actividades en respuesta a cuestiones sociales manifiestas en el contexto de crisis. Inicial-

12 Dentro de los límites de este barrio se encuentran 4 de las 23 villas existentes en la ciudad: Villa 15 (Ciudad Oculta y Núcleo Habitacional Transitorio Avenida del Trabajo), Villa 17 (barrio Pirelli), Villa 19 (barrio Inta) y Villa 20. Estas urbanizaciones informales comenzaron a desarrollarse durante la década de los cuarenta. Reúnen al 33% de la población residente en villas (Instituto de Vivienda de la Ciudad de Buenos Aires [IVC], 2005) siendo Villa 15 y 20 las dos villas de mayor extensión del barrio y concentran la mitad de la población en villas de la zona sur (Álvarez de Celis, 2005). Las condiciones habitacionales en las villas de Lugano presentan un cuadro de progresiva heterogeneidad. Su crecimiento y densificación se ven acompañados por el desarrollo de un complejo y dinámico mercado inmobiliario informal, que se expresa con fuerza en operaciones de compraventa y en el desarrollo del submercado informal de alquileres al tiempo que nuevas urbanizaciones informales continúan desarrollándose en sus inmediaciones (Di Virgilo, 2006).

13 Martín Rosenthal, fotógrafo y docente con una reconocida trayectoria en el ámbito de la fotografía en Argentina. Página web: http://www.rosenthalmartin.com/. En su biografía expone que fue docente en "Taller Oculto", taller de expresión fotográfica para niños y adolescentes, Ciudad Oculta, Buenos Aires (2000), fundador y director del Proyectoph15, presidente de la Fundación ph15 (2002-2007), fundador y director del Proyecto Colombia se Mira (2007-Actual) y docente en Ojo de Pez talleres de artes audiovisuales (2010-Actual), entre otros.

mente en una guardería ubicada al interior de la villa y luego en un centro comunitario[14], espacio en el que aún funciona ph15. En este pasaje de la guardería al centro comunitario, la propuesta cambia su nombre –de "taller oculto" a "ph15"– adquiriendo la denominación actual, nombre que conjuga las letras iniciales de la palabra photography con el número oficial con que se denomina Ciudad Oculta (Villa 15).

Consideramos que el origen del taller de fotografía en Ciudad Oculta impulsado por un fotógrafo con trayectoria y un grupo de personas convocadas para dictar el taller –jóvenes que promediaban los 20 años de edad– debe ser comprendido en el contexto de época descripto en el apartado anterior. Aquel entorno vivido de continua agitación que motivó a una parte de la sociedad a involucrarse en colectivos u organizaciones que desplegaron propuestas que cruzaron la práctica artística y la intervención social para hacerle frente al imaginario cultural dominante. Una de las referentes que impulsó el taller, ilustra del siguiente modo el contexto vivido:

> Corría el 2001, el país estallaba, todos pedíamos que se fueran todos, nadie creía en nada ni en nadie, menos iba a creer yo en la fotografía. Pero al mismo tiempo, muchos de nosotros empezábamos a creer que si las cosas no las hacíamos nosotros no las iba a hacer nadie. En ese momento el que era mi profesor de fotografía me muestra unas fotos [...] que eran de un grupo de chicos de un promedio de 15 años de edad que vivían en Ciudad Oculta y empezaban allí un taller de fotografía. [...] Me conmovieron muchísimo estas imágenes porque encontraba en ellas esa misma espontaneidad y frescura y sobre todo honestidad que habían tenido mis primeras fotos. Entonces los quise conocer [...] y empezamos a juntar cámaras de fotos entre amigos y conocidos con la idea de que cada uno de ellos tuviera su propia cámara con la cual pudiera seguir su propia búsqueda. La era digital recién empezaba, los chicos empezaron a trabajar con cámaras muy precarias y rollos incluso a

14 El mismo se denomina CONVIVEN. Es una organización social de base no gubernamental sin ánimo de lucro orientada a promover y favorecer el desarrollo socio comunitario integral de niños/as, adolescentes, jóvenes y familias. Inició sus labores en 1994 con su fundador y actual director Valmir S. Vieira, misionero da la Iglesia Protestante en el interior mismo de la villa, y funciona oficialmente desde el año 1998 en Martiniano Leguizamón 2974, a escasos 50 metros de Ciudad Oculta. Ver más información en: www.conviven.org.

> veces vencidos. [...] De estos encuentros nació la Fundación ph15 (Moira Rubio, directora de ph15 en Charlas TED x Corrientes, 2009).

En esta narrativa Moira expresa un conjunto de intuiciones que definen el rechazo hacia el poder político con la idea "que se vayan todos" propagada en esos años, tal vez más potente que la afirmación positiva de lo que buscaba. Describe ese encuentro que originó la experiencia producto de un impulso inquieto de "intervenir para mejorar la sociedad desigual a través del arte", tal como lo definiera en posteriores entrevistas y una búsqueda por producir lazos sociales de cooperación y solidaridad fuertemente socavados por la lógica neoliberal. Probablemente, en esa búsqueda y en ese rechazo, podemos ubicar la definición de autonomía y autogestión desde la cual la organización construirá su trayectoria.

La autogestión como opción para el crecimiento

> Lidiar con todo esto es lo más desgastante [...] porque yo tengo que estar dedicándole todo el tiempo y además no es mi fortaleza [...]. Cuando te metes en un proyecto social no sabes dónde va a terminar, es acostumbrarte a ir aprendiendo sobre la marcha lo que tengas que hacer para que el proyecto en el que crees funcione (Entrevista a Miriam Priotti y Moira Rubio, directoras de ph15, 2014)[15].

Si nos detenemos en el período que va desde los primeros años de trabajo de la organización hasta su conformación en asociación civil en el año 2006, advertimos que es una etapa donde se presenta la particularidad del cambio de gobierno en el año 2003 cuando, luego de una sucesión inédita de diversos presidentes, tomo el cargo Néstor Kirchner.

El nuevo gobierno generó importantes intentos por producir rupturas y modificaciones en el contexto político-institucional que venía sucediéndose desde la década del 90, caracterizado por una clara tendencia hacia el corrimiento del Estado en su rol de garante de derechos. Sin embargo, durante esta primera mitad de los años 2000, se verán continuidades de políticas implementadas en aquellos años, particularmente en relación a la influencia de los

15 Desde aquí utilizaremos: "entrevista a directoras de ph15".

organismos internacionales[16], tendencia que venía desarrollándose no solo en nuestro país sino en toda la región.

En efecto, la influencia de los organismos internacionales como el Banco Interamericano de Desarrollo, el Banco Mundial, la Unión Europea y las principales fundaciones internacionales, marcó el diseño y la implementación de las acciones estatales tanto en el ámbito de las políticas sociales (Merklen, 2009) como en el de la cultura (Yúdice, 2002; Raggio, 2013; Crespo et. al., 2015; Infantino, 2012, 2018) durante toda la década de los 90, extendiéndose –aunque con menor intensidad– en la primer mitad de los años 2000. Tal como se desarrolla en el capítulo de Infantino, introductorio a este trabajo, las estrategias dirigidas al campo de la cultura en este período se encontraron vinculadas al fomento del uso de la "cultura" como, entre otros aspectos, herramienta de fortalecimiento de las poblaciones más empobrecidas. Asimismo, en el campo de las políticas sociales, las "recomendaciones" de los organismos internacionales delinearon formas de intervención del Estado orientadas a atender selectivamente intereses o demandas específicas a través de lo que se definió como "políticas focalizadas", conformándose un modelo "multiactoral"[17] en la administración pública que se fue incorporando como criterio y fue permeando todos los niveles del Estado (Merklen, 2009; Chorny y Paura, 2016).

En este marco que describimos, se desarrolla el proceso por el cual la organización que estamos analizando devino en institución convirtiéndose formalmente en asociación civil. Se trata de un contexto donde se conjugan varios elementos: el fomento y proliferación de ONG favorecido por los lineamientos de las agencias estatales y los organismos internacionales, el arrastre del corrimiento del Estado en su rol de garante y la dificultad de la organización por encontrar interlocutores gubernamentales que respondan a las necesidades de sostenimiento de sus acciones en el marco de un programa de política pública.

16 El Banco Mundial y el Banco Interamericano de Desarrollo "Han estado entre los primeros promotores de las nuevas políticas sociales destinadas a América Latina. No solo porque son los principales financiadores de las mismas, sino también porque junto a agencias como CEPAL, UNICEF, UNESCO, PNUD, entre otras, han generado una importante inversión intelectual en pos del cambio en las orientaciones políticas" (Merklen, 2009, p. 105).

17 Que involucra una diversidad de actores no gubernamentales en la gestión de las políticas públicas (Merklen, 2005).

En un texto colectivo donde analizamos la trayectoria de tres organizaciones que trabajan desde el arte en el marco de propuestas de intervención/transformación social[18], sostuvimos que la decisión que tuvieron este tipo de organizaciones de conformarse en asociación civil podría vincularse con la necesidad de cubrir lo que se reconocía como función del Estado pero que el mismo no realizaba, como parte de una estrategia por intentar alternativas de gestión y/o presionar políticas públicas buscando más presencia estatal, sin avalar en ese intento, el corrimiento del Estado (Infantino, Moyano, Berzel y Echeverría, 2016).

De esta manera, como una alternativa de gestión frente al contexto, ph15 desarrolló ya como institución formal, alianzas con variadas y múltiples instancias de financiación desde distintos sectores y niveles estatales –Desarrollo Social, Cultura, Educación– en manos de gobiernos de distintos colores políticos, como también enlaces con organismos internacionales, fundaciones, embajadas, entre otros. Asimismo, entabló alianzas de tipos muy variados con otras instancias que si bien no se presentan como "fuentes de financiación", también consolidan la multiplicidad de redes a través de las cuales se sostienen las propuestas. Nos referimos a las acciones conjuntas que generan con otras organizaciones sociales, comedores, centros culturales, redes nacionales e internacionales, entre otros agentes con inserción territorial[19].

Esta creación de vínculos y articulaciones con los diversos actores que describimos, implican negociaciones, disputas y tensiones que fueron conformando un posicionamiento por parte de la organización, respecto a lo que se "elige" aceptar o no, con quiénes articular alianzas, con qué condiciones y de qué modo llevarlas adelante para sostener el trabajo a corto plazo y pensarlo a largo plazo. A continuación, nos detendremos en el análisis de los detalles de algunos casos que ilustran los vínculos que ph15 enlazó entre diferentes

---

18 En dicho artículo (Infantino et al., 2016), trabajamos comparativamente con los casos de Circo del Sur, Crisol y ph15, organizaciones que trabajan la idea de arte y transformación social desde distintos lenguajes artísticos, en la Ciudad de Buenos Aires.

19 Centros comunitarios y culturales de diversos barrios, comedores, redes nacionales e internacionales como Megaphoto, Idealistas.org, Help Argentina, Global Giving Promover, RACI, Arte en red , Red Latinoamericana de Arte y Transformación social (sobre esta Red haremos referencia más adelante). Información extraída de documento institucional "Evaluación para la IAF" de la Fundación ph15 (2009).

agencias internacionales, organismos del Estado y actores de la sociedad civil. Indagaremos cómo en esos vínculos se expresa la forma en que estos campos se conectan en la búsqueda de estrategias de intervención social, en nuestro caso, desde el arte.

Enlaces generadores de financiamiento y aprendizajes institucionales

Probablemente la primera alianza más significativa en la trayectoria de la organización fue la que ph15 entabló entre los años 2006 al 2009 con *Interamerican Foundation* (IAF), entidad independiente del gobierno de los Estados Unidos que otorga donaciones para programas "innovadores, participativos y sostenibles" en América Latina y el Caribe[20].

En este marco la organización se conformó legalmente en una organización civil eligiendo la figura de fundación sin fines de lucro:

> Esta decisión la tomamos pensando que con la figura de 'fundación' íbamos a poder atraer más financiamiento porque pareciera que está mejor vista que otras, [...] pero finalmente hoy pensamos que un poco nos juega en contra porque a muchos les parece que somos una super institución o que tenemos ingresos que nos permiten ser solventes como se piensa a la mayoría de las fundaciones (Moira Rubio en "Encuentro Larga Distancia". C.C. Haroldo Conti, 2014).

La organización interna se definió con dos directoras al frente de la institución –Moira Rubio y Miriam Priotti, antiguas colaboradoras presentes desde los primeros talleres y que se encuentran al frente de la organización hasta la actualidad–, colaboradores que realizan las tareas de talleristas-docentes y laboratoristas con una presencia variable según los proyectos que se encuentren

20 Según se presenta en su página web, "la IAF financia los esfuerzos de autoayuda de grupos de base en América Latina y el Caribe que buscan mejorar las condiciones de vida de los desfavorecidos y los marginados, incrementar su capacidad para tomar decisiones y autogobernarse, así como crear alianzas con el sector público, el sector empresarial y la sociedad civil. La IAF no identifica problemas ni sugiere proyectos, sino que responde a las iniciativas que le son presentadas". En: http://www.iaf.gov/, visitado el 10/5/2016.

en ejecución, una evaluadora[21], representantes en provincias y en el exterior[22], socios y donantes[23].

Por el anclaje territorial y las acciones que desarrolla ph15, se podría pensar que diversas áreas dependientes del Gobierno de la ciudad de Buenos Aires serían los organismos del Estado más indicados para que la organización se relacione en términos de fondos y trabajos en conjunto. La relación con esta dependencia del Estado se fue construyendo, por ejemplo, a través de la aplicación de subsidios de áreas como desarrollo cultural y desarrollo social, desplegando tareas en conjunto. Sin embargo, en diferentes narrativas se han expresado ciertas complicaciones en cuanto a los condicionamientos y requerimientos que el gobierno local impone, como también la necesidad de mantener una distancia y autonomía en relación con lineamientos político-ideológicos.

Un conflicto interesante en cuanto al límite de lo que la organización está dispuesta a negociar o no, sucedió cuando ph15 no aceptó formar parte del Programa Adolescencia[24]. El motivo principal consistió en que la organización

21 En un principio, para la organización la incorporación de un área de evaluación –requisito de la IAF desde 2006– "significó más una imposición que un aporte significativo". No obstante con el tiempo, la organización ha decidido mantener un área de evaluación permanente, lo que ha incorporado a la estructura de trabajo y lo que considera fundamental para medir "algo que se le discute mucho a los procesos de transformación que no tienen mediciones de impacto" sobre quienes participan de los talleres, sobre los proyectos y las producciones (Conversación con evaluadora y directoras de ph15, 2015).

22 Algunos de ellos son personas que estuvieron participando como talleristas o voluntarios en algún periodo de la institución. En el caso de Bariloche o Santiago del Estero además se encuentran personas que fueron talleristas y que intentan replicar la experiencia de ph15 en estas provincias.

23 Cuentan con una plataforma virtual que posibilita la derivación de aportes económicos a la organización desde personas individuales o agentes del país o el extranjero.

24 Según la página web oficial el Programa Adolescencia "promueve la inclusión social y el pleno goce de derechos de los adolescentes a través de su participación en actividades culturales, deportivas, de ciencia y tecnología y de capacitación que les permitan visualizar, enriquecer y potenciar sus proyectos de vida". Está destinado a jóvenes que tengan entre 14 y 18 años de edad e integren hogares en situación de vulnerabilidad social de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Se trata de una gestión asociada entre la Ciudad y Organizaciones de la Sociedad Civil. La participación se concreta a través de becas mensuales "que tienen como objetivo la apoyatura al desarrollo de las actividades y el desincentivo a la búsqueda de ingreso propios que atenta con la posibilidad de

no concuerda con "la realización de talleres donde los participantes cobren una beca o incentivo económico a cambio de su asistencia". Según la postura de la organización, los chicos y chicas al acercarse mediante una beca no lo estarían haciendo por un interés genuino sino por la motivación económica, y de esta manera se desvirtuaría el sentido y los objetivos que persigue la institución. En sus palabras:

> El dinero no funciona como una motivación para que el adolescente piense en su propio proyecto, genere una acción y genere un crecimiento en sí mismo. [...] Nos vendría re bien trabajar con ese programa porque sabemos que tienen plata que la desembolsan hasta para honorarios de los talleristas. Como te dan ese paquete que te paga todo, te ponen el paquete de condiciones y ese paquete de condiciones no son negociables (Entrevista a directoras de ph15, 2014).

Sin embargo, antes de desechar la propuesta intentaron acordar con el organismo público a cargo del Programa Adolescencia unas posibles modificaciones. Una de ellas se relacionaba a la convocatoria: plantearon que la misma quede en manos de la organización con la intención de poder evaluar en el momento de la inscripción el interés del chico/a por participar del taller de fotografía. Otra modificación se vinculaba con que el organismo respete el espacio elegido por la organización para el desarrollo de los talleres ubicados en los barrios donde trabaja. En palabras de las directoras:

> [El Programa Adolescencia] propone que el espacio sea uno que cumpla con todas las normas y reglamentación [post Cromañón[25]] sin asig-

---

continuidad en la participación" (http://www.buenosaires.gob.ar/desarrollohumanoyhabitat/ninezyadolescencia/adolescencia/programa-adolescencia/). Visitado el 11/02/17. Es interesante comprender la lógica del Programa Adolescencia en el marco de lo que se denomina "el enfoque de la ayuda social condicionada" que se hizo notorio desde el año 2000 con el despliegue masivo de programas con transferencias condicionadas de ingresos con el objetivo de romper con la tradición "desresponsabilizante" de la asistencia y evitar el modelo de "recibir algo por nada" (Lister 2002, p. 10). Uno de los deberes para recibir la beca es el armado de un "proyecto" que, como sostiene Medan (2012, 2013), en programas dirigidos a adolescentes y jóvenes se los llama "proyecto de vida". Para más información: Lister, 2002; Ponce, 2008; Medan, 2013.

25 La tragedia de Cromañón fue un incendio producido el 30 de diciembre de 2004 en República Cromañón, establecimiento ubicado en el barrio de Once de la ciudad de

> nar recursos para abastecer lo que requieren [...] y si no lo conseguís te proponen un espacio fuera del barrio. [...] No nos lleva a ninguna parte y creemos que es contraproducente, que replica el asistencialismo en un gobierno que hace un doble discurso diciendo que esto no es así (Entrevista directoras ph 15, 2014).

Observamos otros ejemplos de articulación con organismos estatales con los que la organización considera tener más afinidad, con los cuales logran sostener acuerdos de trabajo con cierta autonomía y sin condicionamientos respecto a los contenidos del taller y la modalidad de trabajo. Esto sucede por ejemplo con la municipalidad de La Plata, con quienes desde el año 2010 co-gestionan talleres de fotografía en organizaciones sociales del cordón periférico platense designadas por el gobierno local.

La alianza más reciente establecida en el año 2014 y 2015 con el Estado Nacional a través del programa Argentina Conectada perteneciente al Ministerio de Planificación[26] resulta también interesante para analizar. La propuesta, por interés de la coordinadora del programa, consistió en contratar a la organización para la realización de un "oficio digital de fotografía anual" –talleres con modalidad presencial y virtual– para distintas localidades del país. Una dimensión hasta ese momento no abarcada por ph15.

Teniendo como condición que los talleres estén destinados a personas sin límite de edad y que se realicen en simultáneo, la organización contó con la autonomía de pensar la metodología y los contenidos de la instancia del taller:

Buenos Aires, durante un recital de la banda de rock Callejeros. El incendio dejó un saldo de 194 muertos y miles de heridos. Causó además importantes cambios políticos y culturales, entre ellos, la toma de conciencia sobre el estado de los locales nocturnos destinados a espectáculos musicales y discotecas, lo que llevó a la clausura de una gran cantidad de ellos.

26 El programa buscó desde su creación en el año 2010 el acceso a la tecnología y a la comunicación en todo el país, a través de infraestructura adecuada para el acceso a internet y a través de los NACS (Núcleos de Acceso al Conocimiento) instalados en distintos pueblos del interior del país abastecidos con computadoras, pantalla gigante, micro cine, sala de wifi. Este programa en la actualidad se encuentra en la órbita del Ministerio de Modernización y hasta la fecha, según conversaciones con miembros de la organización, no cuenta con posibilidad de continuidad.

> Que genere la mística que requiere un taller de ph15 [...] porque nosotros no queríamos hacer un oficio digital tradicional de formación técnica en fotografía, queríamos hacer una formación en expresión que tenga sentido para nosotros también (Entrevista a directoras ph15, 2014).

Finalmente durante el año 2014 realizaron talleres en 28 localidades del país con 1600 alumnos y en el 2015 se ampliaron a 120 localidades. Durante ese período los talleristas viajaron a los lugares donde se realizaban los talleres en el interior del país y dictaron además clases virtuales desde Buenos Aires, se organizaron foros virtuales y videoconferencias con artistas invitados por la organización, entre otras actividades. "Nos trajo mucho aprendizaje de como vincularse con el Estado" sostuvieron las directoras de la organización en una conversación mantenida al tiempo de finalizar el proceso de trabajo. Uno de los aprendizajes adquiridos bajo esta experiencia, de acuerdo al relato de las directoras de ph15, consistió en comprender lo complejo que resulta vincularse o co-gestionar con el Estado nacional a causa de la modalidad de desembolsos que propone, los cuales no son a término y supone un soporte por parte de la organización para superar los "baches económicos": "[soporte] que no existe porque no tenemos un desarrollo de fondos. [...] Nosotros no sabíamos cómo eran los manejos, nunca habíamos hecho un trabajo de esta magnitud, hay muchas cosas que las aprendimos ahora" (Entrevista a directoras de ph15, 2014).

Configuración de una modalidad de gestión

> Pensar el arte desde el dispositivo de una organización nos enfrenta a dilemas diarios, pero también nos desafía a pensar y a hacer desde un lugar novedoso. Nos ubica en el margen, pero es justamente ese borde que con frecuencia transitamos el que nos impulsa a enlazar campos a menudo inconexos. Tal como hace un fotógrafo experimentado, ph15 nos permite cambiar el lente, modificar los filtros y adecuar las mediciones según las necesidades del instante preciso. Nos lleva así a que cada práctica sea única [...] y nos invite a dirigir la mirada más allá de lo que la realidad nos delimita como posible (Libro PH15, 15 años, 2015).

Esta enunciación recortada de ejemplos de diversas estrategias que agencia la organización para desplegar sus acciones muestra el desarrollo

de un entramado de relaciones –asimétricas, cambiantes, ambiguas– tejidas entre diferentes organismos internacionales, agencias del Estado y actores de la sociedad civil para la formulación, implementación y financiamiento de la propuesta. Frente a esta creación de vínculos y articulaciones, como lo hemos desarrollado, la organización fue definiendo un posicionamiento respeto de límites, modalidades y condiciones para el sostenimiento de la propuesta a largo plazo.

En el proceso de conformación de este posicionamiento, al cumplirse 10 años de trabajo ininterrumpidos, ph15 consigue plasmar en un documento institucional los grandes lineamientos de la organización como la visión –largo plazo–, la misión –lo actual–, los valores y objetivos que persigue. La realización de este documento significó un trabajo interno de debates, definiciones y acuerdos que llevaron a "pensarse como proceso y no como una sumatoria de pequeños proyectos que es algo que nosotros hacíamos y que muchas organizaciones que trabajan en arte y transformación hacen" (Entrevista a directoras de ph15, 2014).

A partir de la realización de este documento y la reflexión desatada, desde ph15 plantearon redefinir la modalidad de gestión, priorizando la adecuación de los fondos a las propuestas de la organización, en lugar de acomodarse a los requerimientos de quien da el financiamiento ante el apremio de solventar y sostener las actividades en ejecución, "lógica que no llevaba a una buena administración", según argumentan las directoras de ph15. Fueron creando así una lógica propia para realizar alianzas y buscar financiamiento en un campo de actores sumamente diverso y heterogéneo que, como venimos desarrollando, engloba desde agencias internacionales, organismos estatales o donaciones del sector privado. Una estrategia consistió en contar con una multiplicidad y diversificación de fuentes de financiación y generar proyectos diversos y flexibles que se enmarquen dentro de un proceso a mediano plazo que permitan un abordaje más adaptable de estos fondos conseguidos por distintas fuentes de financiación. En sus palabras:

> La clave está en la diversificación y tener fondos de todos los ámbitos posibles. [...] Mientras que el financiador no se meta con nuestra metodología de trabajo, los fondos provengan de fondos lícitos, y no vengan de organismos u organizaciones que vayan en contra de nuestra filosofía, está todo bien (Entrevista a directoras de ph15).

Para comprender las interacciones y capacidad de agencia de los actores sociales y estatales para el despliegue de sus acciones, Felipe Hevia de la Jara (2009) propone utilizar los conceptos de campo de Bourdieu (1990) y de interfaz societal de Long (2001), adaptado por Isunza (2004). Siguiendo al autor podemos pensar que dentro del espacio estructurado del campo donde se actualizan en escala menor las interacciones entre los actores, se encuentra una "interfaz socio estatal". El concepto remite a aquellos espacios de intercambio y conflicto en los que los actores sociales y estatales se encuentran, se interrelacionan no casual sino intencionalmente. Esta interfaz está determinada estructuralmente por la política pública y por los proyectos políticos de los actores –estatales y sociales– concernidos (Hevia de la Jara, 2009).

Desde esta perspectiva, las relaciones de la organización que analizamos con los diversos actores nombrados son vistas como articulaciones entre la sociedad civil y el Estado superando la dicotomía artificial que separa ambas esferas de actividad. La propuesta se encuentra también en línea con el argumento de Dagnino y otros, que permite trascender el mito del carácter unitario y virtuoso de la sociedad civil, así como la visión de sus representantes como sujetos autónomos alejados de dinámicas estatales y mercantiles, y por otro lado, pretende superar cierta visión dominante acerca del Estado concebido como un ente administrativo homogéneo e indiferenciado que detenta poder absoluto (Dagnino, et. Al., 2006).

Los ejemplos que describen los vínculos de ph15 con el Estado en sus distintos niveles y dependencias gubernamentales, y las variadas líneas políticas, así como también los vínculos con instancias de financiamiento internacional, muestran a la organización inmersa en el complejo mapa de la gestión (pública/social) que va siendo realizada no sin fuertes tensiones y contradicciones:

> En suma, la heterogeneidad de la sociedad civil y del Estado configura un mapa extraordinariamente complejo de posibilidades de colaboración y confrontación. Por lo tanto, su consideración en el análisis nos parece fundamental para dilucidar el intrincado juego de fuerzas que establecen el terreno de la disputa donde se realiza el proceso político (Dagnino, et. Al., 2006, p. 43).

Este complejo entramado de relaciones gestadas por la organización en estudio que entrecruzan Estado y sociedad civil pueden ser pensadas desde el concepto de gestión transversal del modo como lo definimos en el ar-

tículo colectivo antes mencionado (Infantino et al., 2016). Con esta noción intentamos caracterizar la diversidad de agentes involucrados en la gestión del campo arte-transformador y asimismo las vinculaciones con las diversas dependencias hacia el interior del Estado en sus distintos niveles –nacional, provincial, municipal– y áreas –políticas sociales, educativas, culturales, de juventud– que trascienden los modos convencionales en los que se suelen, al menos discursivamente, compartimentar las políticas. Es decir, en lugar de "juntar", por ejemplo, lo cultural-artístico con lo social, más bien se presentan prácticas que expanden ambos ámbitos y los atraviesan posicionándose "desde la indisciplina y la ruptura simbólica de reglas propia del quehacer artístico" (Roitter, 2009, p. 10). Resulta interesante retomar la reflexión acerca de la complejidad que generan estos cruces en palabras de sus protagonistas.

> Nosotros tenemos desde siempre este conflicto de que cuando apelamos a espacios que tienen que ver con lo cultural artístico nos dicen que nosotros somos un proyecto social y cuando apelamos a espacios que tienen que ver con el desarrollo social nos dicen que somos un proyecto cultural artístico. No encontramos nunca un lugar para que se entienda que somos las dos cosas (Entrevista a directoras de ph15, 2015).

Lo expuesto hasta aquí, plantea entonces una apuesta por parte de la organización por configurar una modalidad de gestión que presentó posibilidades, oportunidades y márgenes para financiar la propuesta de ph15 a lo largo del tiempo. En algunos casos parecería que generaron un "tránsito hacia instancias estatales" (Danigno, et al., 2006) que posibilitó insertarse en el diseño e implementación de políticas públicas impulsando modos de intervención que disputaron modelos convencionales de relación con el Estado. Sin embargo, más allá de las posibilidades y oportunidades alcanzadas, se presentaron grandes limitaciones y condicionantes característicos de la gestión pública. En efecto, siguiendo a Raggio (2013), la lógica de funcionamiento del aparato burocrático, que constituye la garantía de ciertos procedimientos y provee de mecanismos para la resolución de problemas, se presenta como una dificultad importante a la hora de la implementación de proyectos que dan lugar a la participación de actores no tradicionales:

> Por definición, el aparato burocrático es una estructura jerárquica, con tiempos condicionados por el cumplimiento de procesos que se ajustan a

> normativas. Estas condiciones resultan inadecuadas para la planificación participativa de actores populares y la estructura no está pensada para la incorporación de modalidades democráticas e inclusivas, en todas las etapas desde la formulación hasta la evaluación (Raggio, 2013, p. 283-284).

En el caso que estamos analizando, esta dificultad que presenta la lógica de funcionamiento del aparato burocrático en la implementación de proyectos con participación de actores no estatales, se ilustra con los conflictos suscitados para el pago de los desembolsos en tiempo y forma en el ejemplo del programa proveniente del Ministerio de Planificación, o en los condicionamientos y requerimientos no negociables derivados del Programa Adolescencia de la Ciudad de Buenos Aires.

Durante el trabajo de campo, fueron diversos los comentarios que las directoras de ph15 hicieron respecto a este tipo de dificultades en la relación con los organismos del Estado con quienes se vincularon. Solía escuchar, por parte de ellas, una firme posición frente a las incomodidades generadas por los organismos públicos. Sostenían que "la relación con el Estado era compleja y diversa" pero no desde una mirada peyorativa sobre los organismos públicos o una antiestatal, ya que compartimos conversaciones en donde se ponía en valor la importancia del reconocimiento del rol del Estado como garante en la satisfacción de las necesidades culturales de los chicos y chicas con quienes trabajaban. Más bien, el sentido giraba en relación al funcionamiento del aparato burocrático. En una oportunidad, conversando sobre el financiamiento proveniente de ámbitos privados y/o internacionales, una de las directoras sostuvo:

> Con los fondos del extranjero lo que pasa es que son más pragmáticos, hay un convenio con fechas establecidas [...] y en general es un relojito. El problema es que es muy cuadrado digamos, no hay margen de ser más flexible de parte de nadie, no es que nos imponen pero sí tenés que hacer todo en el margen de este cuadrado, con esta fecha, con esta información… no se adapta mucho a la realidad de nuestro país, pero es más fácil gestionar así, tenés más certeza de cuando suceden las cosas, cuándo te van a pedir los informes, qué informes te van a pedir [...] porque eso es otra, [con el programa del Ministerio de Planificación que nos desembolsan a través de la Universidad de la Matanza] me cambian semanalmente los informes que quieren para pagar los desembolsos,

> 'mejor haceme el otro', yo hago un informe y me dicen 'no no vos ahora haceme un informe que diga otra cosa' y así (Entrevista a directoras de ph15, 2014).

Claramente, los vínculos con las instancias gubernamentales en sus distintos niveles, implicaron un engorroso sostenimiento permanente de gestiones con estructuras jerárquicas diversas, normativas rígidas, bajo presupuesto y plazos imprevistos que producía una constante sensación personal de estar "jugándosela" o "haciendo malabares todo el tiempo", como en ocasiones lo transmitieron.

Asimismo, el caso ilustrado al inicio de este apartado sobre la alianza establecida con la IAF, había presentado facilidades para el desarrollo de la propuesta en cuanto a la ausencia de condicionamientos significativos y el cumplimiento de la financiación durante el plazo previsto. Además, las narrativas de las directoras presentaban otras consideraciones positivas acontecidas por el vínculo con la IAF, como el reordenamiento del esquema interno de trabajo que facilitó la tarea de la organización o las actividades "que no habrían podido hacer sin la IAF" como la posibilidad de que chicos y chicas viajen a destinos internacionales y presenten muestras en el exterior.

La postura de la organización en relación a este financiamiento, se encuentra en los límites expresados por las mismas directoras en una narrativa expuesta en párrafos anteriores sobre la búsqueda de financiación: mantener autonomía en la toma de decisiones, que no se avance sobre los criterios metodológicos de trabajo, que el financiamiento provenga de fondos lícitos y no pertenezcan a organismos que vayan en contra de la visión y filosofía de la organización.

A modo de cierre

Al inicio de este artículo, sostuvimos que el modelo de gestión delineado por la Fundación ph15 a lo largo de su trayectoria, resulta una arena privilegiada para estudiar los modos en que se entretejen las relaciones existentes entre diferentes organismos del Estado y actores de la sociedad civil en el campo de las políticas culturales y artísticas en nuestro país y particularmente en la ciudad de Buenos Aires.

En el desarrollo del trabajo, hemos dado evidencias de como ph15 fue creando una lógica propia para realizar alianzas con distintos sectores y niveles

estatales y con organismos internacionales, además de conformar una modalidad de gestión que con el paso de los años, fue presentando posibilidades y oportunidades de financiamiento a largo plazo. Asimismo, nos encontramos con que esta creación de vínculos y articulaciones con los diversos actores que describimos, implicaron negociaciones, disputas y tensiones que fueron conformando un posicionamiento por parte de la organización, respecto a lo que "elige" aceptar, con quiénes articular alianzas, con qué condiciones y de qué modo llevarlas adelante para el sostenimiento de la propuesta.

A través de diversas experiencias descriptas de vínculos creados por ph15 con el Estado en sus distintos niveles y dependencias gubernamentales, y con líneas políticas diversas, así como también los vínculos con instancias de financiamiento internacional, hemos estudiado la inserción de la organización en el complejo mapa de la gestión pública. Encontramos que esta inserción en las políticas, en algunos casos se debió a una "coincidencia de intereses" que posibilitó "tránsitos hacia instancias estatales" (Danigno, et al., 2006), impulsando modos de intervención que disputaron modelos convencionales de relación con el Estado, aunque con las limitaciones y condicionantes característicos de la gestión pública.

Como lo hemos mencionado a lo largo del artículo, el desarrollo y el posterior sostenimiento de ph15 se da entre los años 2000 y mediados de la década actual en un marco político institucional regional en el que se fueron instalando discursos tendientes a reivindicar el rol del Estado en su función de garante de derechos y la demanda de propuestas de democracias participativas al tiempo que se desplegaron políticas con tendencias universales e inclusivas que disputaron algunas de las formas instaladas respecto a cómo pensar la sociedad, el rol del Estado y la gestión de lo público.

Contrariamente a esto, en los últimos años la coyuntura político-institucional dio un nuevo giro hacia políticas de corte neoliberal, oscilación que evoca el planteo de Dagnino y otros sobre la disputa por la construcción democrática en América Latina caracterizada por la confrontación entre los proyectos democrático-participativos (construidos en el periodo de la resistencia contra los regímenes autoritarios y que luego continuaron en la búsqueda del avance democrático), y los proyectos neoliberales que se instalaron con diferentes ritmos y cronologías a partir del final de la década de los años 80 (Danigno, et al., 2006).

Siguiendo este planteo, la nueva coyuntura histórica replicaría una vez más la lógica interna del proyecto neoliberal en la región. Al tiempo que plan-

tea la necesidad de ajustar la economía removiendo las barreras para la expansión del capital internacional, liberando al mercado de los obstáculos que le impidan funcionar como organizador de la vida social, necesita ajustar y reducir el Estado y sus relaciones con la sociedad determinando un escenario marcado por políticas restrictivas, repliegue y achicamiento del Estado[27].

Específicamente en el terreno de las políticas sociales y culturales, observamos cómo aquellos discursos que perfilaban acciones con tendencias universales y participativas, características del periodo anterior, se van desdibujando para posicionarse con mayor fuerza prácticas focalizadas y asistencialistas destinadas a la población más pobre y vulnerable.

François Dubet (2011) identifica dos grandes modelos o paradigmas en su intento por esquematizar y analizar las concepciones desde las cuales se implementan las políticas en pos de reducir la tensión que presentan las sociedades democráticas entre la afirmación de la igualdad de todos los individuos y las inequidades sociales. Por un lado, el modelo de la "igualdad de posiciones o lugares" se relaciona con el lugar que cada sujeto ocupa en la estructura social y propone como meta que estas posiciones estén lo más cerca posible entre sí, en detrimento de la búsqueda de la movilidad social particular o individual. Con el fin de procurar "acotar" esas distancias de posiciones, este paradigma tiende a concebir políticas sociales con características universales.

Por otro lado, el autor distingue el modelo de "igualdad de oportunidades". En este paradigma, lo que importa no es tanto las desigualdades sociales o la distancia socioeconómica entre los individuos, sino que su planteo se centra en que cada sujeto pueda ocupar la mejor posición posible, en base a un principio meritocrático. Desde esta concepción se implementan políticas

27 Desde la asunción del gobierno de Mauricio Macri en el año 2015, se registran decenas de miles de despidos en los gobiernos nacionales, provinciales y municipales, en un proceso de achicamiento del Estado caracterizado por la eliminación de áreas y programas enteros. Ejemplo de esto es la degradación del Ministerio de Salud en Secretaría, lo mismo con el Ministerio de Trabajo, Cultura y Ciencia y Tecnología. A esto se suman los despidos masivos en otras Secretarías y Ministerios, ligados con recortes de programas sociales como el Progresar, el FINES o Conectar Igualdad, entre otros. Además de los numerosos despidos en empresas estatales como Atucha, YPF y ARSAT, entre otras (Varesi, 2016). Este escenario que vuelve a poner en boga la tesis liberal del Estado mínimo claramente limita y complejiza las posibilidades de financiamiento, articulaciones institucionales y/o inserción en la gestión pública tal como se había impulsado desde organizaciones como ph15 en periodos anteriores.

dirigidas y enfocadas en los riesgos y oportunidades particulares dando lugar a la idea de "merecimiento", "responsabilidades" y "compromisos a cambio de" (Dubet, 2011).

En nuestro país el modelo de igualdad de oportunidades ha sido central en el marco de las políticas neoliberales acontecidas durante los años 90 que se agudizaron luego de la crisis del 2001, y se vuelve central nuevamente en el actual marco político-institucional del gobierno de Mauricio Macri reforzando características similares en un nuevo escenario.

A modo de ejemplo, notamos cómo en el terreno de las políticas culturales y juveniles, las propuestas que pretendían ser más integrales y participativas vinculadas a la idea de ampliación de derechos de jóvenes vulnerados y a la democratización de la práctica artística serían ensombrecidas por intervenciones de carácter preventivo y asistencialista sustentadas en la representación de las y los jóvenes como objeto y problema y en donde los recursos expresivos y artísticos se utilizarían prioritariamente como estrategia para "prevenir" conductas riesgosas y/o controlar o prevenir el riesgo que las prácticas juveniles supuestamente conllevan.

En rigor, estos distintos modelos señalados ya venían coexistiendo en el terreno de las políticas destinadas a la población juvenil contemporánea junto a una variedad de prácticas inspiradas en disímiles sentidos según los posicionamientos de quien las implementa, las problemáticas que aborda y las respuestas que debería dar el Estado[28]. No obstante, la coyuntura política institucional anterior marcó una diferencia considerable en el sentido que conformó un marco institucional que desplegó mayores esfuerzos en promover ofertas formativas emancipatorias de promoción de la igualdad de derechos de los y las jóvenes, tal como hemos expuesto en algunos ejemplos trabajados en el desarrollo del artículo.

28 Algunos aportes en esta línea pueden consultarse en Chorny y Paura (2016) en donde las autoras para dar cuenta de la coexistencia de modelos de políticas destinadas a la juventud, ponen en diálogo a altos funcionarios responsables de las áreas de gobierno de tres jurisdicciones subnacionales: la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, la Provincia de Buenos Aires y la Provincia de Santa Fe. También en la tesis de mi autoría ya mencionada (Moyano, 2017), a partir del caso de la Fundación ph15 se analiza cómo la coexistencia de modelos que caracteriza el terreno de las políticas contemporáneas destinadas a la población juvenil, permean las propuestas enmarcadas en la noción de arte y transformación social destinadas a jóvenes vulnerabilizados.

En definitiva, si bien no es un tema que hemos profundizado y trasciende el foco de este trabajo, resulta interesante comprender que la actual coyuntura histórica marcada por un nuevo viraje hacia un proyecto neoliberal, plantea un escenario considerablemente diferente para el desarrollo de las propuestas como la aquí estudiada, en términos de conceptualización de las políticas, posibilidades de financiamiento, autonomía relativa, articulaciones institucionales y/o inserción en las políticas públicas. Problemática que resulta necesario ahondar y analizar en profundidad de acá en adelante, fundamentalmente en función de reivindicar y consolidar los espacios formativos, exploratorios y creativos vinculados al arte para la población joven, existentes en la ciudad de Buenos Aires, que resisten a los embates del actual contexto histórico.

Referencias bibliográficas

Bergé, Elena, Infantino, Julieta, Mora, Sabrina (2015). Aparecer, bailar y actuar en la ciudad: modos de ser punks, breakers y cirqueros. En: Chaves, Mariana y Ramiro Segura (eds), *Hacerse un lugar: circuitos y trayectorias juveniles en ámbitos urbanos* (pp. 23-45). Buenos Aires, Biblos.

Bourdieu, P. (1979). *La Fotografía. Un arte intermedio*. México, Nueva Imagen.

Bourdieu, P. (1990). Algunas propiedades de los campos. En *Sociología y Cultura* (pp. 135-141). México, Grijalbo.

Bourdieu, P. (1990). La 'juventud' no es más que una palabra. En *Sociología y cultura*. México, Grijalbo.

Crespo, C., Morel, H. y Ondelj, M. (2015). Introducción. En C. Crespo, H. Morel, y M. Ondelj (comps.), *La política cultural en debate. Diversidad, performance y patrimonio cultural* (pp 5-15). Buenos Aire, Ediciones Ciccus.

Chaves, M. (2004). Contra la mishiadura, murgas a la calle. *Revista Ciudades* (63), Juventud, Cultura y Territorio, julio-septiembre, RNIU, Puebla, México, 3-9.

Chorny, V. y Paura, V. (2016). ¿Qué hacen los Gobiernos por los jóvenes? Discursos encontrados sobre las políticas de juventudes en Argentina. *Cuadernos del Ciesal*, *13* (15), enero-diciembre, 134-158.

Dagnino, E., Olvera, A. J. y Panfichi, A. (2006). Introducción: Para otra lectura de la disputa por la construcción democrática en America Latina. En: E. Dagnino, A. J. Olvera y A. Panfichi (coords.), *La disputa por la construcción*

democrática en América Latina (pp. 15-99). México, FCE; CIESAS; Universidad Veracruzana.

Di Virgilo, et al. (2006) "La ciudad al sur de la ciudad: historia sociourbana de los barrios villa Lugano y Villa Riachuelo", Proyectos de Investigación Científica y Tecnológica (PICT-2006), *Gentrificación y transformación del espacio urbano en el sur de la Ciudad de Buenos Aires*, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires (IIGG-UBA).

Dubet, F. (2011). *Repensar la justicia social: contra el mito de la igualdad de oportunidades*. Argentina, Siglo Veintiuno Editores.

Elbaum, J. (Comp.) (1997). *Que siga el baile. Discriminación y racismo en la diversión nocturna.* Buenos Aires, CBC-UBA.

Fontcuberta, J. (2010). *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili.

Fundación ph15 para las Artes (2015). *PH15, 15 años*. 1ª ed. edición especial. Buenos Aires, Fundación ph15.

García Canclini, N. (1987). *Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano*. México, Grijalbo.

Grassi, E. (2004). *Política y cultura en la sociedad neoliberal. La otra década infame (II)*. Buenos Aires, Espacio.

Gómez Cruz, E. (2012). *De la cultura Kodak a la imagen en red: una etnografía sobre fotografía digital*. Barcelona, UOC.

Hevia de la Jara, F. (2009). Relaciones sociedad-Estado: análisis interactivo para una antropología del Estado, *Espiral (Guadalajara)*, *15* (45), 43-70.

Infantino, J. (2012). *Cultura, Jóvenes y Políticas en disputa. Prácticas circenses en la ciudad de Buenos Aires* (Tesis doctoral en Antropología). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Argentina.

Infantino, J. (2014). *Circo en Buenos Aires. Cultura, Jóvenes y Políticas en disputa*. Buenos Aires, Instituto del Teatro.

Infantino, J. (2018). De pluralizar las políticas culturales al arte para la transformación social. En L. Cardini, y D. Madrigal González (coords.), *Cultura, antropología y transformación social desde las políticas culturales de Argentina, Brasil y México* (143-181). México, El Colegio de San Luis de Potosí, S. C.

Infantino, J., Moyano, M., Berzel, M. y Echeverría, A. (2016). Notas para un análisis de experiencias arte-transformadoras dirigidas a jóvenes en la ciudad

de Buenos Aires. *VIII Jornadas de Antropología Social Santiago Wallace*. Jornadas llevadas a cabo en el Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.

Isunza Vera, E., (2004). El reto de la confluencia: Los interfaces socio-estatales en el contexto de la transición política mexicana (dos casos para la reflexión). *Cuadernos de la Sociedad Civil* (8). Xalapa, Universidad Veracruzana.

Krochmanly, P. (2012). *De la utopía al mercado. Los artistas de la postcrisis (Buenos Aires 2001-2011)* (Tesis de doctorado en Ciencias Sociales). Universidad de Buenos Aires. Argentina.

Lacarrieu, M. (2008). El arte fuera del lugar del arte. *Oficios Terrestres*, (21), 28- 40.

Lister, R. (2002). Investig in the citizen-workers of the future: New Labour`s "third way" in welfare reform. Working paper #5, Annual meeting of the American Political Science Association, Boston, USA.

Logiódice, M. J. (2012). Políticas culturales, la conformación de un campo disciplinar: Sentidos y prácticas en las opciones de políticas. *Documentos y aportes en administración pública y gestión estatal*, 18, 59-87.

Long, N. (2001). *Development Sociology Actor Perspectives*. Londres, Routledge.

Lucena D, (2009). *Evaluación para la IAF. Fundación Ph15*. Documento Institucional de Fundación ph15 para la Fundación Interamericana (IAF).

Marín, A., Vitale, P. y Pérez Fernández, S. (2012). Fotografía, tecnología digital e interdisciplinariedad: revisitando a Benjamin [CD-ROM]. En *Iniciación a la Investigación Interdisciplinaria en Ciencias Sociales*. Bernal, Provincia de Buenos Aires.

Martín, A. (2008). *Folclore en el carnaval de Buenos Aires* (Tesis doctoral en Antropología). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Argentina.

Medan, M. (2012). ¿"Proyecto de vida"? Tensiones en un programa de prevención del delito juvenil. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, *10* (1), 79-91.

Medan, M. (2013). El gobierno de "la juventud en riesgo" y los programas de prevención social del delito en el AMBA: entre la seguridad y la inclusión (Tesis doctoral en Ciencias Sociales). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Argentina.

Mercado, C. (2015). *Vecinos y actores en el Teatro Comunitario de Buenos Aires. El caso de Matemurga de Villa Crespo* (Tesis de Licenciatura en Antropología). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Argentina.

Merklen, D. (2005). *Pobres ciudadanos. Las clases populares en la era democrática (Argentina 1983-2003)*. Buenos Aires, Gorla.

Merklen, D. (2009). *El impacto de la cooperación*. Seminario Dimensión Social de la Cooperación Internacional. Buenos Aires, UNSAM.

Moyano, M. (2017). *Revelar lo oculto. Estudio de una propuesta socio artística de expresión visual con jóvenes* (Tesis de maestría en Antropología Social). IDES-IDAES Universidad de San Martín. Buenos Aires, Argentina.

Nardone, M., (2010). Arte comunitario: criterios para su definición. *Miriada, 3* (6), 47-91.

Oalechea, C. y Engeli, G. (2007). *Arte y Transformación Social. Saberes y Prácticas de Crear Vale la Pena*. Crear Vale la Pena, Buenos Aires.

Pérez Fernández, S. (2009). Fotografía y conflicto social en Buenos Aires: el estallido de 2001 y la emergencia de prácticas alternativas. En: S. Sel (comp.), *La comunicación mediatizada: hegemonías, alternatividades, soberanías* (pp. 169-181). Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

Pérez Fernández, S. (2011a). Qué culpa tiene la huella: la emergencia de la fotografía digital, la historia y los usos de la teoría. *Boca de sapo, Revista de arte, literatura y pensamiento*, *13* (11), 47-55.

Pérez Fernández, S. (2011b). De la fotografía analógica a la fotografía digital: apuntes provisorios para una teoría en transición. En S. Sel, S. Pérez Fernández y S. Armand (comps.), *Recorridos. Del analógico al digital en el campo audiovisual* (pp. 59-80). Buenos Aires, Prometeo.

Pujol, S. (2002). *La década rebelde. Los años´60 en la Argentina*. Buenos Aires, Emecé.

Pujol, S. (2005). *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires, Emecé.

Remondino, G. (2005). Jugar en la ciudad. El cyber: niños y jóvenes buscando un lugar. En: S. Sánchez, S. (coord.), *El mundo de los jóvenes en la ciudad*. Rosario: Laborde- Cea-Cu.

Raggio, L. S. (2013). Los derechos culturales en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires: una contienda simbólica en pleno desarrollo. *Cuadernos de Antropología de Luján 10*, 277-297.

Reguillo, C. R. (2000). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Buenos Aires, Norma.

Roitter, M. (2009). Prácticas intelectuales académicas y extra-académicas sobre arte transformador: algunas certezas y ciertos dilemas. *Nuevos Documentos CEDES*, *66*. Recuperado de http://www.cedes.org.ar/Publicaciones/Ndoc_c/66.pdf/

Shore, C. (2010). La antropología y el estudio de la política pública: reflexiones sobre la formulación de las políticas. *Antípoda 10*, 21-49.

Svampa, M. (2005). *La sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires, Taurus.

Svampa, M. (2008). *Cambio de época: movimientos sociales y poder político*. Argentina, Siglo Veintiuno Editores.

Svampa, M. (2011). La política en las calles: lenguajes de movilización y espacio público en la época contemporánea. En: M. Z. Lobato (ed.), *Manifestaciones, fiestas y rituales en el Siglo XX* (pp. 237-257). Buenos Aires, Biblos.

Varesi, G. Á. (2016). Gobierno de Macri en sus primeros meses. *Realidad económica* (302), 6-34.

Vila, P. (1985). Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil. En E. Jelin (ed.), *Los nuevos movimientos sociales*, 1 (124), Buenos Aires, CEAL, 83-156.

Juarez, D. (2005). Juventud, grupos culturales y sociabilidad. En *Ventana Central: Miradas sobre los jóvenes en Brasil. JOVENes, Revista de Estudios sobre Juventud, 9* (22).

Wortman, Ana (2005). "Sociedad civil y cultura en la Argentina post crisis. La conformación de una esfera pública paralela". En *I Congreso Latinoamericano de Antropología. Asociación Latinoamericana de Antropología*. Congreso llevado a cabo en Rosario, Argentina.

Wortman, A. (2009). Introducción y Clases medias y consumos culturales en la Argentina post años noventa. En A. Wortman (comp.), *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte: nuevos actores en la Argentina contemporánea* (pp. 17-33 y 73-89). Buenos Aires, Eudeba.

Wortman, A. (2009). *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte: nuevos actores en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires, Eudeba.

Yúdice, George, (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona, Gedisa.

Política(s) y cultura. Reflexiones en torno a la implementación de una propuesta pública estatal de orquesta juvenil en la ciudad de Buenos Aires

[Verónica Talellis]

Introducción

En las últimas décadas, los proyectos y programas de orquestas infantiles y juveniles, se han multiplicado en Argentina como en el resto del mundo. Si bien estas iniciativas presentan algunas variantes, tienen en común la enseñanza colectiva de la música a través de la práctica orquestal, haciendo foco en poblaciones en situación de vulnerabilidad. Estas propuestas entendidas como espacios que buscan articular la música con la inclusión y/o trasformación social, intervienen en la producción de sentido de las sociedades en las que se desarrollan, disputando, entre otras cosas, la ampliación de derechos culturales en tanto acceso a la formación integral artística y a la construcción de subjetividades individuales y colectivas.

A partir de una mirada etnográfica que combina mi formación como investigadora con mi experiencia en el trabajo de gestión en el Estado, propongo, por un lado, realizar una aproximación a los mecanismos a partir de los cuales una política pública se implementa. Por otro lado, busco contribuir teóricamente al estudio de estas propuestas artísticas que se han multiplicado a lo largo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (en adelante CABA) y del Gran Buenos Aires (en adelante GBA), así como en distintas provincias de Argentina. Este doble posicionamiento me permitió, entre otras cosas, advertir la necesidad de registrar las experiencias de lo cotidiano de las políticas cultura-

les desde una mirada analítica y sistematizada. En esa línea, comparto algunas reflexiones surgidas en/a partir del trabajo de campo desarrollado entre mediados de 2017 y octubre de 2018 en una orquesta juvenil ubicada al sur de la ciudad de Buenos Aires. Propongo problematizar las disputas por los sentidos que se encarnan en este tipo de proyectos culturales, atravesados por discursos pedagógicos musicales, de inclusión, asistencialismo, ampliación de derechos culturales, calidad, entre otros.

Conocí la Orquesta Juvenil del Sur a fines del año 2005. Unos años antes, ya desde el comienzo de mi formación en antropología, me había desempeñado en el ámbito de la gestión cultural pública estatal. Primero como secretaria operativa de proyectos socioculturales (1998-2003) y luego como promotora cultural (2004 y cont.), en distintos proyectos culturales estatales. En el año 2006 tuve la oportunidad de sumarme al equipo de trabajo del Programa Orquestas Juveniles del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Fue en el marco de esa experiencia laboral desde donde me acerqué por primera vez a la Orquesta Juvenil del Sur, para la cual trabajé hasta 2008 (inclusive), cuando pase a desempeñarme en otro proyecto dentro de la misma dependencia.

En el año 2014 junto a dos colegas conformamos el grupo Música e Inclusión (GIMI), grupo que tiene como campo de investigación los proyectos de orquestas y coros infantiles y juveniles del Gran Buenos Aires. Nuestro ejercicio inicial fue realizar una aproximación de relevamiento de estas propuestas. Esta investigación despertó nuevamente mi interés por este tipo de iniciativas en general y por las de orquestas, en particular. Pero mi impulso para volver a la Orquesta Juvenil del Sur, en esta ocasión como investigadora, se dio a partir de mi participación en las reuniones del seminario "Políticas arte-transformadoras. Usos del arte para la transformación social en la ciudad de Buenos Aires", dirigido por la Dra. Julieta Infantino. El regreso se concretó con la primera visita a la orquesta en septiembre de 2017 y con el desafío personal y profesional (en tanto antropóloga –investigadora– y como trabajadora cultural) de abordar viejas/nuevas problemáticas con el foco empírico en esta formación musical.

De los años de mi desembarco en la orquesta como trabajadora recuerdo caras felices, entusiasmo, notas, armonías, melodías, compromiso tanto con la tarea desde el equipo de coordinación como con los niños, niñas, jóvenes, los padres, madres y los/las educadores/as. Asimismo recuerdo contratiempos institucionales, discusiones conceptuales entre los integrantes del equipo –de

coordinación y educadoras/res–, sobre el futuro de este tipo de proyectos, sobre el rol del Estado, sus alcances, sus límites y desafíos, no solo del Estado sino también de quienes llevaban adelante estas iniciativas. Si bien en esta etapa inicial (de trabajo y de formación personal) todavía no tenía una idea concreta sobre cómo vehiculizar ni como validar los aportes que la investigación –en el área sociocultural– facilitaban a la gestión, ya se vislumbraba la tendencia personal a realizar este tipo de cruces.

A finales de 2008 me desvinculé del proyecto, pero no de los interrogantes que habían surgido a partir de esta experiencia. Interrogantes que fueron tomando forma y ampliándose, ya que continuar trabajando en el sector cultural y en proyectos socioculturales similares, no me permitió tomar mayor distancia. Mi vuelta a la orquesta, en el 2017, ahora como investigadora con nuevas experiencias tanto a nivel personal como de trabajo en el campo cultural, significó nuevos desafíos. En cuanto a lo metodológico se reveló como un ejercicio reflexivo que debía considerar mi posicionamiento personal, configurado tanto a partir de mi experiencia de trabajo previa en el proyecto, de la relación –personal, laboral– con algunos integrantes y de mi investigación sobre el alcance de estas iniciativas. En este sentido, volví a implicarme en el campo en tanto investigadora, aun asumiendo que haber sido parte del equipo de coordinación de la orquesta me colocaba en una posición diferencial al de la investigadora de afuera.

En lo que respecta al abordaje analítico, mi vuelta a la orquesta se cristalizó con nuevos interrogantes. Sumando aquellas inquietudes de los primeros años (2006-2008) a mis avances de investigación en la temática relevada (avances de estudio de material teórico, lectura de bibliografía existente sobre estos proyectos, nuevos acercamientos al campo de la orquesta), identifiqué varias líneas de discusiones. En el presente artículo propongo retomar dos de ellas.

La primera línea busca repensar la dimensión laboral de los/as trabajadores/as involucrados/as en este proyecto. La segunda se plantea en torno a la discusión que tiene que ver con la necesidad de repensar el valor de la cultura pública de las políticas culturales estatales en función de varias narrativas que interpelan el universo y a los/as trabajadores/as de estas propuestas, y que cuestionan los mecanismos de articulación de estas manifestaciones artísticas de calidad propias de alta cultura occidental con el fomento de la inclusión de sectores vulnerados/o la transformación social, entre otras cosas.

En este sentido, en los siguientes apartados se profundizará sobre esas dos líneas de discusión tomando como elemento de análisis las reflexiones que tienen acerca de su propia experiencia de participación en la orquesta quienes trabajan en el cotidiano, incluyendo en esta definición tanto a educadores y educadoras musicales como al equipo de coordinación.

Si bien el énfasis de este artículo es el expuesto hasta aquí, considero pertinente realizar algunas conceptualizaciones preliminares del estado del arte acerca de estas propuestas socioartísticas así como un recorrido acerca del campo de las políticas culturales y la especificidad de las propuestas enmarcadas en discursos de arte e inclusión/transformación social. Asimismo, realizaré un recorrido histórico del surgimiento, consolidación y multiplicación de este tipo de propuestas para así arribar a una historización y caracterización de la Orquesta Juvenil del Sur, foco de este trabajo.

Políticas culturales públicas estatales: entre la música, la inclusión y la transformación

Si bien la dinámica entre inclusión/exclusión ha tenido un rol destacado en el desarrollo de políticas culturales de las últimas décadas (Belfiore, 2002; Barbieri, Partal y Merino 2011), es necesario aclarar que la expansión de propuestas como las de orquestas infantiles y juveniles exceden ese contexto específico, dando cuenta de iniciativas que intentan responder a múltiples necesidades socioculturales. En este sentido, entiendo a la música como una manifestación cultural que, más allá de las estructuras de sonido, consiste también en los modos en que la gente hace, percibe y se refiere a la música, que implica a la vez que forja vínculos sociales. Es por ello que de acuerdo con Muiños considero que las orquestas infantiles y/o juveniles emergen como espacios de interrelación y de construcción compartida, y como ámbitos propicios para la pluralidad y socialización (Muiños, 2010).

Ahora bien, hablar de inclusión social como problemática que comprende pero excede la diferencia material, posibilita pensar en políticas públicas que se proponen objetivos de inclusión pero que no se enfocan únicamente en la dimensión económica. Pues sin minimizar la relevancia de esta última, las dimensiones culturales son parte constitutiva de este fenómeno. Se considera entonces la centralidad de las políticas culturales en tanto intervenciones orientadoras del desarrollo simbólico de una sociedad (Bayardo, 2000). Retomo aquí la definición de Néstor García Canclini, según la cual las políticas culturales se entienden

como "el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social" (García Canclini, 1987, p. 26).

Desde fines del siglo pasado en Argentina se ha observado que diversos organismos de gobierno, grupos comunitarios, organizaciones no gubernamentales, así como múltiples agrupaciones no formalizadas, han puesto el énfasis en las contribuciones que puede realizar la promoción de las artes en la búsqueda tanto de la inclusión como de la transformación social. En este sentido, es interesante recuperar los desarrollos teóricos que por un lado abordan la problemática de la exclusión y la desigualdad de acceso desde la categoría de inclusión (Belfiore, 2002, 2006; Llovet, 2013, entre otros), como desde la categoría de transformación social (Roitter, 2009; Infantino, 2018, entre otros). Categorías que en la mayoría de los casos aparecen aplicadas en muchos discursos. Afirma Llovet (2013):

> Por su parte, en el terreno de las políticas (que a su vez se imbrican en el debate público) las categorías disponibles para nombrar y clasificar a niños, niñas y adolescentes también lidian –se espera– con los procesos económicos y políticos a los que supuestamente aluden. Esto es, cuando un programa social apunta a "jóvenes excluidos" o procura objetivos de "inclusión social", sus significaciones no solo emergen de la miríada de heterogéneos microsignificados asignados en las interacciones entre agentes y sujetos de las políticas, sino que también aspiran a producir transformaciones en los procesos que determinan la situación que quieren cambiar (p. 15, encomillados de la autora).

Asimismo, el ámbito de propuestas de arte y transformación social como un espacio específico de desarrollo de políticas (culturales) –mayormente no estatal–, se caracteriza por la intervención de múltiples agentes: agencias internacionales, empresas y fundaciones, organizaciones sociales, colectivos artísticos, y el gobierno, frecuentemente desde instancias de gestión asociada entre la sociedad civil y el Estado, y en menor medida, desde propuestas gubernamentales. Como señala Infantino (2018), el florecimiento de estos discursos, su rápida expansión y su asunción frecuentemente acrítica dan cuenta de un terreno propicio para ahondar en su análisis. Del mismo modo, Infantino (2018) explica:

> Sin detenernos en las especificidades que implican cada uno de los diversos lenguajes artísticos utilizados como estrategias arte-transformadoras, […] las mismas [en su conjunto] suelen concebir la práctica artística ponderando lo que podemos denominar "rol social del arte" desde ciertos posicionamientos que comparten un desacuerdo con las jerarquías culturales hegemónicas, una creencia en la co-autoría o autoría colectiva de las obras y, centralmente, en el potencial creativo de todos los sectores de la sociedad (p. 154).

De lo anterior se desprende que los conceptos –inclusión y transformación social– surgen como respuesta a los procesos de exclusión y desigualdad social tanto desde políticas estatales como desde sectores no estatales, entendiendo que ambos persiguen objetivos similares en su búsqueda por garantizar o tender estrategias que permitan a sectores postergados de la sociedad construir, re-construir e inventar su identidad desde el arte. Al tiempo que estas iniciativas buscan responder a necesidades culturales, procuran intervenir en determinadas situaciones para modificarlas.

Ahora bien, los puntos de partida y las trayectorias de cada categoría varían y se posicionan teniendo en cuenta desde dónde se origina el discurso, su circulación, quiénes se lo apropian, quiénes lo disputan, entre otras cuestiones.

Tanto en los proyectos en general de orquestas como en el proyecto concreto que aquí se analiza, se muestra cómo, por un lado, conforme pasan los años las disputas por los sentidos y conceptos se van tensionando y complejizando. La temática aquí planteada va adquiriendo especial relevancia en un contexto en el que se apela de modo recurrente y desde diversos sentidos político-ideológicos a las potencialidades de las artes para la transformación/inclusión social; discursos que transitan entre un paradigma preventivo, que frecuentemente justifica la práctica artística como estrategia de rescate y prevención de juventudes vulneradas, hasta un paradigma inclusivo de ampliación de derechos de ciudadanía (Kantor, 2008; Roitter, 2009; Infantino, 2018).

En ocasiones, surgen confusiones o superposiciones acerca de los objetivos que persiguen estas propuestas culturales. En algunos casos, se espera que dichos proyectos atiendan prioridades de otras áreas y validen su trabajo demostrando contribuir a la resolución de problemáticas de las agendas políticas más amplias –prevención del delito, fracaso escolar, entre otros– (Belfiore, 2006; Barbieri, Partal y Merino, 2011). En otros casos, como plantea Raggio (2013), la justificación se coloca en el campo de los derechos, siendo este un

terreno que continúa en disputa respecto al contenido de dichos derechos y a la misma posibilidad de realizar efectivamente su reconocimiento.

Los proyectos y programas de orquestas infantiles y juveniles, y específicamente el caso de estudio, se erigen como formas alternativas de intervención social desde el arte donde la inclusión y la transformación social entran en diálogo, con fines de potenciar el tejido social en las poblaciones referidas como vulnerables. Sin embargo, conllevan las tensiones antes expuestas entre justificaciones disímiles que colocan a sus protagonistas –coordinadores/ras, educadores/as, asistentes, entre otros– en diversos espacios de cuestionamiento y reflexión sobre la propia práctica. Asimismo, existe una vinculación entre el desarrollo y ampliación de este tipo de proyectos y el debate acerca del rol de las políticas culturales en tanto espacios para la democratización de la cultura. Estos son ejes que abordaré en el próximo apartado.

Democratización de la cultura, cultura democrática y gestiones locales públicas: hacia una historización de las orquestas infantiles y juveniles

Pensar las propuestas de orquestas infantiles y juveniles enmarcadas en políticas que proponen, de variadas maneras, incluir/transformar las sociedades desiguales en las que vivimos, necesariamente se vincula con una discusión sobre democratización cultural. Ahora bien, los sentidos atribuidos a este último concepto no son unívocos y conllevan también un proceso histórico de definición y disputa. Tal como sugiere García Canclini (1987), la noción de difundir y democratizar el acceso a la cultura –restringida a las bellas artes y el patrimonio– puede rastrearse en las experiencias latinoamericanas propias del contexto de surgimiento de los Estados nacionales hacia fines del siglo XIX y a las búsquedas por consolidar modelos culturales que identifiquen a los conciudadanos. Sin embargo, la institucionalización del campo de las políticas culturales tiene una trayectoria más limitada en el tiempo vinculada al surgimiento de instituciones especializadas en dirigir acciones y políticas hacia ese campo. De hecho, la experiencia conocida como el modelo de democratización de la cultura, suele atribuirse a la creación en 1959 del primer Ministerio de Cultura del mundo, en Francia y que tuvo como proyecto prioritario la creación de casas de cultura. El objetivo principal era preservar, difundir y dar acceso al patrimonio cultural y el arte, con alcance a todos los ciudadanos franceses, independientemente de su condición social. (Fleury, 2014).

Como sugiere Fleury este modelo entró en crisis en 1968, cuestionándose principalmente su mirada elitista, centrada en una visión restringida de lo cultural. Surge entonces por oposición un segundo modelo donde se reivindica una visión más amplia de la cultura, buscando una mayor articulación entre la vida cotidiana y la cultura asumiendo como condición la descentralización de las intervenciones culturales. Este modelo se conoce como "democracia cultural" (Fleury, 2014).

Si bien actualmente ambos modelos coexisten, en Latinoamérica, en los últimos años, distintas experiencias adoptaron nuevas concepciones de políticas culturales públicas. Pensar la cultura pública permite ampliar la mirada sobre lo público a la vez que supone una herramienta de análisis pragmática para inferir el grado de participación real que tiene la sociedad civil en las acciones estatales. Esta mirada propone que el Estado no debería ser el único actor involucrado y que las políticas culturales públicas deberían ser el resultado de una compleja interacción entre agencias estatales y no estatales (Monsalvo, 2017). De hecho, tal como se propone desde el enfoque antropológico, las políticas (culturales) deben dejar de ser analizadas desde la noción de exclusividad estatal para pensarlas como un denso sistema de múltiples actores que articulan, consensuan, negocian y/o disputan los sentidos de la cultura y las políticas (Shore, 2010; Crespo, Morel y Ondelj, 2015; Infantino, 2018).

Es este el recorrido marco de discusiones en donde fueron, son y continuarán siendo disputados los sentidos de los discursos y prácticas que caracterizan las propuestas culturales estudiadas a nivel local. En el caso de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (en adelante CABA), un claro antecedente a las propuestas de orquestas infantiles y juveniles en materia de democratización de la cultura es el Programa Cultural en Barrios, programa de política cultural estatal que se inicia a partir de la apertura democrática de 1983. Ahora bien, como muestran los trabajos de Wincour (1993) y Alonso (2005) entre otros, hay una coexistencia y tensión de paradigmas en el campo de las políticas públicas en CABA, entre los momentos de inicio del Programa y principios de los años 90. Ambas autoras señalan la coexistencia de las concepciones de democratización (garantizar accesibilidad a la cultura) con nociones de democracia cultural. Y anticipan el advenimiento de nuevos discursos y prácticas para pensar las políticas culturales públicas estatales.

Tal como mencioné con anterioridad, estas nociones que se disputan entre difundir la cultura desde un sentido restringido, democratizar el acceso a

las diversas y plurales expresiones culturales y pensar la cultura como un derecho en tanto bien público garantizando el protagonismo de la sociedad en su definición, marcarán los lineamientos del surgimiento y proliferación de las propuestas de orquestas infantiles y juveniles en la ciudad.

En 1998, en el marco del programa ZAP (zona de acción prioritaria) dependiente de la Secretaría (ahora Ministerio) de Educación del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, se abre la Orquesta Infantil y Juvenil de Lugano.

Desde aquellos inicios hasta hoy, se sucedió la conformación de diversas propuestas dependientes de distintos Ministerios y Secretarías así como de organizaciones civiles, tanto a nivel local, provincial como nacional. De acuerdo al relevamiento realizado en 2015 por el equipo Música e Inclusión (UNDAV), se identificaron en CABA 36 orquestas funcionando, concentrándose 21 de ellas en la zona Sur de la Ciudad (Avenburg, Cibea, Talellis, 2017). Si bien existe una multiplicidad de articulaciones a través de las cuales se sustentan estas iniciativas, combinando distintas modalidades de gestión, en la ciudad de Buenos Aires 28 de las 36 orquestas funcionaban hasta 2015 de acuerdo a la modalidad de gestión única –clasificación que refiere a que un solo actor gestiona una orquesta–. Asimismo, se destaca que 4 de las 28 de gestión única, pertenecían a organizaciones de la sociedad civil –fundaciones, asociaciones, colectivos no-formalizados– y el resto al sector estatal. Dentro del sector estatal se identificaron dependencias de las orquestas a distintos programas y proyectos. Según datos a noviembre de 2015, la mayoría de las orquestas dependían del Ministerio de Educación del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires articuladas por el Programa Coros y Orquestas para la Equidad y por el Proyecto Orquestas Infantiles y Juveniles. Desde el Ministerio de Cultura de la Ciudad y en el marco del Programa Orquestas Juveniles, se identificó a la Orquesta Juvenil del Sur.

En dicho relevamiento se han detectado también una serie de tópicos que se expresan en los objetivos definidos por estos proyectos y programas que refieren tanto a la experiencia musical colectiva como a la dimensión social, cultural y educativa. En general todas estas propuestas presentan una serie de temas comunes y otros específicos. Los comunes refieren a la práctica musical colectiva; la dimensión de inclusión, integración y/o transformación social; el vínculo con la educación; las dimensiones de lo colectivo (la sociabilidad) y de lo individual (las subjetividades); la población destinataria, en cuanto edades (6 a 30 años) como a su situación socioeconómica denominada como de vulne-

rabilidad social. Entre los específicos se destacan el pensar las orquestas como contención, como una salida laboral o asociarlas a prácticas de prevención, derecho cultural, entre otros.

Ahora bien, desde que finalizó este relevamiento (noviembre de 2015) se sucedieron una serie de cambios que alteraron la dinámica de organización de los programas y/o proyectos existentes. Nuevos contextos sociopolíticos promovieron procesos de modificación de las orientaciones, perspectivas y estrategias de acción de la gran mayoría de estas propuestas así como sembraron incertidumbre y desconcierto en cuanto a la continuidad de las orquestas rastreadas.

En CABA no hubo repercusiones masivas en cuanto a los cambios que se dieron en el funcionamiento de estos proyectos a partir del nuevo Gobierno a nivel nacional que comenzó a fines de 2015 con la asunción de Mauricio Macri –ex jefe de gobierno porteño– como presidente (de hecho los cambios, que incluso tuvieron impacto mediático en CABA, se habían registrado dos años antes). No obstante, a nivel nacional, se nombraron nuevos referentes y equipos de trabajo y se reestructuraron propuestas de ambos Ministerios Nacionales –Educación y Cultura (ahora Secretaría)–, impactando en orquestas que si bien tienen dependencia nacional se desarrollan en el ámbito de la ciudad. Con el proyecto pendiente de continuar el relevamiento para plasmar el escenario vigente que hace al universo de las propuestas de orquestas infantiles y juveniles en la CABA y en el GBA, y en el marco del trabajo con el grupo Música e Inclusión, volví en 2017 a la Orquesta Juvenil del Sur, esta vez como investigadora. La única orquesta infantil y juvenil dependiente del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad que continúa, a pesar de los cambios, con su actividad desde el 2004, año de su creación.

La Orquesta Juvenil del Sur como campo

Recuerdo como si fuera ayer aquel concierto que la Orquesta Juvenil del Sur realizó junto a Lito Vitale en la Sociedad Hebraica Argentina en diciembre de 2005. En esa ocasión mi visita fue para conocer en concierto a la orquesta, programa al cual me iba a incorporar como promotora cultural al día siguiente.

La Orquesta Juvenil del Sur es la única orquesta dependiente del área de Cultura de la ciudad de Buenos Aires. Desde sus inicios en el 2004, realiza sus ensayos los días lunes y miércoles de 17 a 21 hs. en el Centro Cultural Sur, ubicado

en la Av. Caseros 1750, barrio de Parque Patricios. Los/as chicos/as que participan provienen, si bien esto no fue siempre así, de zonas aledañas, y se convoca a chicos/as de 8 a 26 años. Entre los objetivos que promueven se destaca la inclusión de niñas, niños y jóvenes en situación de vulnerabilidad social, como se problematizará más adelante, concepto que hoy se construye en disputa, hacia el interior del equipo de trabajo extendido de la orquesta. El equipo está conformado por dos educadores que tienen a cargo las clases de lenguaje musical, nueve educadores a cargo de las clases de instrumentos, un director musical y dos luthiers. La coordinación está integrada por la coordinadora general, una administrativa, dos promotores culturales y un auxiliar. También integran el equipo una persona encargada de las viandas que se entregan a los/as jóvenes participantes que consisten en una merienda con frutas, galletitas, sandwiches, mate/té y jugos, a través de un convenio con el Ministerio de Hábitat y Desarrollo Humano.

La historia de la orquesta que intento reconstruir a continuación se nutre de datos relevados de internet, página oficial de la orquesta, folletos y publicaciones, conversaciones y entrevistas sostenidas tanto con el nuevo equipo como con integrantes de los anteriores. Asimismo, mi propia experiencia de trabajo en la orquesta se presenta como un eje para repensar la historia de la orquesta. De los datos recabados y con fines analíticos, identifico a lo largo de la historia de la orquesta tres etapas, principalmente marcadas por cambios a nivel del equipo de coordinación. De este modo, caracterizo una primera etapa, inicial y de consolidación, una segunda etapa de desarrollo y sostenimiento, y la última etapa de desafíos y nuevos horizontes.

Inicio y consolidación (2004-2008)

La orquesta inicia su actividad en agosto de 2004. Nace como un programa de gestión única estatal. Con pertenencia institucional de la Dirección General de Promoción Cultural, se crea el Programa Orquestas Juveniles con una sola orquesta. La coordinación está a cargo de dos agentes (una con experiencia de gestión en los centros culturales barriales, además de ser psicóloga social, y otra música, que en forma simultánea estaba a cargo de las clases de chelo) y el director musical, mismo director que la orquesta de Lugano, mencionada anteriormente. La población destinataria eran niñas, niños y jóvenes pertenecientes a los barrios más segregados y excluidos de la ciudad (en su mayoría de la Villa 21-24). El programa tenía a su disposición un micro que traía y llevaba a los/as participantes de regreso a sus casas. Contaba con un

equipo de Educación Sexual en Instituciones Comunitarias a cargo del Área Programática del Hospital Penna, Ministerio de Salud, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Brindaba una vianda a los asistentes, provista por el Programa de Fortalecimiento de Gestión Comunitaria, del área de Desarrollo Social del GCBA. Trabajaba articuladamente con instituciones gubernamentales y con distintas organizaciones barriales, comedores y grupos comunitarios. Hacia el 2007 logró articularse un equipo de coordinación interdisciplinario conformado por trabajadores y trabajadoras con formación en música, en psicología social, en docencia, en antropología y un referente barrial. Había una comunicación fluida y periódica con el director general. Durante esta etapa se extendió el horario, que pasó de ser de 19 a 21 hs. a 17 a 21 hs., dando la posibilidad de incorporar un nuevo nivel e incluir a niños y niñas de entre 8 a 11 años. Entre las presentaciones de la orquesta en esta etapa se destacaron conciertos en distintos escenarios de la ciudad como la oportunidad de ser teloneros de los Cadillacs (River, 2008) y de tocar junto a músicos como Lito Vitale y Fito Páez. A finales del 2008 la relación entre el equipo de coordinación y el director musical se desarticuló, produciendo el desmembramiento del equipo de coordinación.

Desarrollo y Sostenimiento (2009-2016)

En el año 2009 cambia el equipo de coordinación de la orquesta, aunque continuó dependiendo de la dirección general. A lo largo del avance del proyecto se va modificando todo el staff de educadores y educadoras, quedando solo unos pocos de los años anteriores. El equipo de coordinación queda conformado por una coordinadora y dos promotores culturales. Y se completa con un renovado staff de educadores y educadoras y dos luthiers. La población destinaria siguió siendo la misma pero lentamente dejaron de venir chicos y chicas de la 21-24 y se empezaron a enviar los micros a otros barrios. En esta etapa se desarticula la propuesta con el equipo de salud, se suceden distintos directores al frente de la orquesta, y se va reconfigurando el equipo tanto de educadores y educadoras como de la coordinación. Durante esta segunda etapa la orquesta además de dar conciertos en distintos espacios de la ciudad, realiza dos viajes. En noviembre de 2009 participaron en el Primera Encuentro Latinoamericano de Orquestas Juveniles que se realizó en la ciudad del Mar del Plata. En julio de 2011 viajaron a la ciudad de San Juan para formar parte del Encuentro de Orquestas Juveniles y Coros del Bicentenario. La población destinataria se

amplió y se suman participantes de distintos barrios, entre ellos Retiro, Barrio Rodrigo Bueno, Barrio los Piletones, Villa 3, Villa 1-11-14, Villa 31, Villa 21 y Villa 24. Entre los objetivos que orientaban las actividades de la orquesta se destacan, según documentos facilitados por el equipo de coordinación de esta etapa, la reinserción escolar, la prevención de la droga-dependencia, la promoción de la inclusión de jóvenes que por diversas situaciones económicas o sociales no tenían acceso a actividades culturales. Durante este período el vínculo con el director general fue cordial. Al cambiar el director general se complejizaron los vínculos con el equipo de coordinación y entre éste y algunos educadores/as. Se señalan ambigüedades en el entendimiento de las actividades y en lo que hace a los objetivos y trabajo cotidiano en la orquesta.

Desafíos y nuevos horizontes de la Orquesta (2016 y continúa)

En el 2016 cambia nuevamente la coordinación. Muchos educadores continúan pero con respecto a la población se abre un interrogante al no contar más con la disponibilidad de micros. Se comienza a hacer otro tipo de convocatoria más barrial, de casas y colegios aledaños. Si bien sigue definiéndose como proyecto de inclusión social y cultural, muchos de los andamiajes que hacen a la orquesta se empiezan a revisar, a la luz de los nuevos contextos y condiciones coyunturales. Entre las cuestiones que se empiezan a revisar, según el testimonio de los/as educadores/as, se destacan: el lugar edilicio donde se desarrolla el ensayo, los alcances y limitaciones de lo que sugiere la inclusión en este tipo de proyecto, cuestiones respecto a la población, al tipo de repertorio y a la calidad de la enseñanza, los motivos que hacen a la existencia de por qué existe esta sola orquesta en el área de cultura de la Ciudad, entre otras. En este sentido, ya en las primeras conversaciones, la coordinadora me comentaba: "Estamos refundando la orquesta, estamos repensando desde el concepto de inclusión ligado a la población destinataria hasta la razón de ser de esta orquesta en cultura y su lugar en la zona geográfica" (Patricia, coordinadora de la orquesta, Espacio Cultural del Sur, noviembre de 2017).

Como señala Patricia, una de sus tareas es repensar el lugar y un nuevo posicionamiento de la orquesta en el barrio como propuesta en el marco de la Dirección. Lo que implica revisar los objetivos y conceptualizaciones, comenzando por el concepto/objetivo inclusión en relación a la población destinataria. Me explicaba que, al no contar con más micros, la convocatoria comenzó a

hacerse en el barrio, incluyendo a chicos y chicas habitantes de casas tomadas como a otros/as que asisten a escuelas públicas y/o privadas de la zona. Porque, según su mirada, esto es la inclusión, que la música haga convivir chicos/as de distintos sectores socioculturales y no solo de un sector determinado. Por otro lado, señalaba la importancia respecto de dónde debía posicionarse la orquesta en este nuevo esquema del barrio (haciendo referencia a la existencia de otros programas de orquestas por la zona).

Durante 14 años la orquesta siempre fue de gestión única estatal, y los cambios se reflejaron en la conformación de equipos de coordinación, los cambios de directores musicales, de educadores/as, de niños, niñas y jóvenes que pasaron por ella. La población destinataria durante las dos primeras etapas fue la misma. En la tercera etapa se amplía la franja etaria hacia arriba (se extiende a los 26 aproximadamente). En este período se comienza también a repensar conceptos claves como el de inclusión en relación a los objetivos de la orquesta, a la población convocada, así como a discusiones sobre las distintas dimensiones sociales, educativas, culturales que involucran la orquesta.

Este ejercicio de temporalizar la orquesta y reconstruirla identificando distintas etapas, visibilizó la importancia que tiene el funcionamiento del equipo extendido de trabajo tanto para el sostenimiento como para el desarrollo e impacto de este tipo de propuestas en el área cultural. Entiendo como equipo extendido a aquel conformado por el núcleo de la coordinación (coordinador/a general, promotores/ras culturales, administrativos/as y auxiliares) más los educadores, las educadoras y luthiers. Dado que son los encargados/as de llevar adelante la implementación de la política pública y su articulación, son los/as responsables del funcionamiento e impacto positivo de la orquesta.

Si bien la coordinadora incoroporó nuevos agentes, la composición del equipo se completó con la mayoría de los/as trabajadores/as que ya estaban en la orquesta. Es decir, que la convocatoria de los/as trabajadores/as no fue dispuesta por la coordinadora al asumir, sino que se dio por distintos mecanismos. Algunos llegaron con la nueva gestión, otros estaban desde el inicio de la orquesta y otros habían sido incorporados años atrás. Esto da cuenta de la heterogeneidad de perspectivas, trayectorias, orientaciones político-partidarias, foramaciones y experiencias que confluyen en la conformación de un grupo de agentes que se encuentran frente al desafío de ir configurando un equipo de trabajo cuyo principal objetivo es, consciente o no, nada más ni nada menos que el de implementar una política cultural estatal.

Una aproximación al equipo de trabajo de la orquesta

En abril de 2018, la Orquesta Juvenil del Sur pasó de ser un programa a ser un proyecto dependiente del Programa Cultural en Barrios, quedando bajo la órbita de la Gerencia de Programas Socioculturales de la Dirección General de Promoción Cultural, del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad.

No obstante, es la coordinadora de la orquesta en diálogo con su gerente, en este caso, quien articula los lineamientos propios de la gestión con los educadores y educadoras de la orquesta.

En la orquesta son múltiples los actores que intervienen en su dinámica, entre ellos encontramos: coordinador/a, promotores/as culturales, auxiliares, educadores/educadoras, madres, padres, niños, niñas y jóvenes. A los fines del presente trabajo, me interesa dar cuenta de la importancia de recuperar la mirada de los y las agentes que están en el cotidiano de la experiencia, es decir, el equipo ampliado, tanto la coordinación como las/los educadoras/res. Cada uno de estos agentes conviven en el proyecto ocupando diferentes roles y en diferentes situaciones contractuales y que no siempre comparten los mismos criterios en cuanto a la manera de implementar las políticas.

La recolección de datos incluyó observaciones de clases, de ensayos generales y entrevistas estructuradas y semiestructuradas a coordinadora, director, y a los educadores y educadoras que integran el proyecto. Los interrogantes que se derivan de esas observaciones y diálogos visibilizan al tiempo que complejizan algunas problemáticas que configuran este tipo de proyectos y frente a los cuales sus trabajadores/ras se encuentran interpelados/as. Activando disputas sobre qué entienden por cultura, cómo piensan la tensión entre la calidad y la inclusión, o entre las tareas asistencialistas y la defensa de derechos culturales.

Entre los interrogantes más significativos destaco: ¿De qué manera se articulan en este tipo de proyectos las tareas asistencialistas con la defensa de derechos culturales que aparecen en los discursos? ¿Son compatibles la inclusión con la calidad? ¿En qué medida se visibiliza la acción transformadora en el plano individual y/o colectivo? ¿Es posible dar cuenta de esto? ¿Son los/las educadores/as junto con la coordinación, en tanto agentes que implementan políticas culturales, quienes pueden promover una transformación en términos sociales amplios?

Como he mencionado, el equipo extendido de trabajo de la orquesta se compone de trabajadores y trabajadoras, todos ellos/as agentes en terreno,

que desde distintos roles deben articularse para lograr un buen desarrollo de la propuesta.

Si bien los/as educadores/as también llamados docentes, profesores/as, músicos/as, artistas, tienen distintas experiencias de formación, todos/as, si no participan, conocen y/o están al tanto de la multiplicación de las orquestas infantiles y juveniles a nivel local, nacional e internacional. También están al tanto o participan y toman posición respecto a las distintas discusiones que se dan sobre los objetivos que persiguen, función de la orquesta, dinámicas pedagógicas, entre otras.

Los trabajadores y trabajadoras de esta propuesta no solo tienen que adecuarse a las reglas de juego de un trabajo formal, es decir, al requisito de cumplir con días y horarios de trabajo, sino que este condicionamiento lleva implícito otro conjunto de requerimientos.

Propongo aproximarme a la problemática y discusiones que se develan en el campo y que tensionan por un lado, la inserción en el ámbito laboral de los mencionados trabajadores y trabajadoras en general y en particular de los educadores y educadoras de la orquesta; y por otro a un conjunto de conceptos que se materializan en esta experiencia y que giran en torno a las interpelaciones que instan a los propios actores a recurrir a sus trayectorias de formación profesional, a sus propias interpretaciones de lo que entienden por cultura, Estado, inclusión y transformación para lograr definiciones que orienten su labor.

Los educadores y las educadoras como trabajadores/as culturales

En este apartado propongo indagar la dimensión laboral, ámbito donde se articulan las prácticas artísticas-educativas con las prácticas laborales. Para ello, enfatizaré tres aspectos que se desprenden del material de campo. Aunque estos, claro está, no agotan el análisis. En primer lugar, me interesa señalar la importancia que le dan los entrevistados al trabajo en equipo articulado, lo que incluye los integrantes de la coordinación y a los educadores y las educadoras. De las narrativas se desprende que el buen clima de trabajo, entender los objetivos del proyecto –y compartirlos–, el margen de acción, o el hecho de que la coordinadora sea música, son elementos que suman y contribuyen no solo a las ganas de participar en estas actividades sino también a sobrellevar las irregularidades o dilataciones en el cobro, entre los aspectos más densos. En la

orquesta, la coordinadora con su equipo no maneja el área ni los tiempos que hacen efectivas las contrataciones. Eso se resuelve en otras áreas administrativas y de personal. A través de la coordinadora, se articulan los lineamientos del proyecto con la gestión y con el plantel de educadores y educadoras. Como sugieren varios de los educadores y educadoras de la orquesta: "Estos proyectos están supeditados al director general de turno".

No obstante, el director reconoce que:

> La coordinación que tenemos ahora es buena […] es muy buena. En el día a día estamos muy cerca porque las decisiones institucionales, decisiones que se toman en función de para qué lado vamos, qué concierto hacemos, digamos lo que tiene que ver con la coordinación, afectan mucho a la parte pedagógica y a la parte musical. Están muy emparentadas. Por suerte, la coordinadora eso lo entiende perfecto y yo también. Entonces estamos todo el tiempo intercambiando. Eso es fundamental porque trabajamos juntos pero son dos patas. Y eso tiene que funcionar así. (Andrés, director de la orquesta, Espacio Cultural del Sur, abril de 2018).

Todos los entrevistados coinciden en esta apreciación. Al tiempo que reconocen la necesidad de que los lineamientos y objetivos de la propuesta deben ser claros y consecuentes con lo que están haciendo y que todos deben estar al tanto.

Y como señala el director, no es lo mismo si las relaciones con la coordinadora se dan en buenos términos que si no se dan. Acá se evidencia que, más allá del equipo extendido, hay cierta distinción entre los roles diferenciados: por un lado, la coordinadora y su equipo, y por otro lado, los educadores y las educadoras y luthiers. En el citado fragmento el director reconoce como positivo para el buen entendimiento entre la coordinadora y los educadores y las educadoras el que la coordinadora tenga una formación y una trayectoria musical. De hecho, Patricia es pianista e integró el Coro Nacional de Niños varios años. Esta característica acorta la brecha y funciona como un dispositivo legítimo, autorizado y que merece cierto respeto.

Si bien no es tema del presente artículo, acá se desprende un debate y un campo de disputa que no ha sido muy investigado y que pone en discusión qué tipo de formación y trayectoria debe tener quien toma la responsabilidad de asumir la coordinación de un proyecto artístico. ¿Debe ser especialista en

el área artística pertinente o debe tener una formación (académica y de oficio) en gestión cultural? Si bien esto está siendo revisado, en muchos de los casos se da que las coordinaciones de los diferentes proyectos en ocasiones la ocupan agentes que no tienen ninguna formación en el área que coordinan –ni artística ni en gestión cultural–.

En segundo lugar, encuentro pertinente ubicar el tema en las discusiones ampliadas sobre arte-trabajo. Con el objetivo de desnaturalizar estos conceptos, Infantino (2011) analiza los sentidos disputados histórica y socialmente. El recorrido que hace la lleva a plantear la complejidad a la que los/as artistas se enfrentan cuando "trabajan como artistas". Como señala Infantino (2011), el trabajo artístico se presenta como irregular, incierto, inestable y desprotegido a nivel legislativo. Estas cualidades se relacionan asimismo con la representación del campo artístico y el laboral como mundos antitéticos regidos por reglas supuestamente diferenciales. Infantino (2011) argumenta que:

> Baste destacar aquí a modo de introducción que, aunque estemos en una coyuntura en la cual "cultura", "economía" y "política" se intersectan cada vez más, persiste un imaginario que coloca al arte como esfera diferencial y autónoma, dedicada a la búsqueda de valores particulares –"belleza", "autenticidad", "verdad"– que serían la antítesis de los valores asumidos en el mundo de la economía –la búsqueda racional de ganancia o el ilimitado instrumentalismo– (Du Gay, 1997; Wacquant, 2005). La persistencia de este imaginario ha llevado por mucho tiempo a invisibilizar las dimensiones laborales de las prácticas artísticas asentando representaciones sociales dicotómicas acerca del arte y el trabajo (p. 2, encomillados de la autora).

En este mismo sentido, Rabossi (2000) señala la indefinición que rodea a las prácticas artísticas realizadas por los/as trabajadores en el contexto de un programa cultural. La falta de consolidación de algunas concepciones, la precaria inserción institucional y la institucionalización de confusas condiciones laborales le dan una cierta clandestinidad al Programa Cultural en Barrios que es foco de su análisis, que no solo da cuenta de la flexibilidad laboral sino que además demuestra lo difuso de sus límites. Por difuso entiende la indefinición de la condición de trabajador/a a la que se exponen los/las trabajadores/as culturales, que circulan frecuentemente entre lógicas de voluntarismo, compromiso/amor al arte como ejes que tensionan la lógica laboral. Los trabajadores

y las trabajadoras de la orquesta juvenil, en coincidencia con otros programas como el Programa Cultural en Barrios, aún vigentes (Winocur, 1993; Rabossi, 2000; Alonso, 2005), atraviesan estas disyuntivas o límites difusos identificándose y siendo identificados como artistas, docentes, profesores/as, talleristas, militantes y en menor medida como educadores y educadoras.

Si bien, hace algunos años, los educadores y las educadoras, tanto de los centros culturales como los de las orquestas, en su mayoría tienen horas cátedra –adheridos a la planta transitoria docente, no formal–, su situación de revista les genera una sensación de clandestinidad, y de estar precarizados/as laboralmente, dado que sus horas se renuevan anualmente. En las charlas frente a estas preguntas, aclaran que ellos venían cobrando bien y que solo este año (2018) se demoró y cobraron recién en abril. De todas maneras, y bajo estas condiciones, este tipo de propuestas continúan sosteniéndose, situación que obliga a los educadores y a las educadoras que no renuncian a optar por una actitud cuasi defensora a título personal de estos proyectos. Todos los entrevistados señalaban que en ocasiones salen ellos a volantear y a hablar en los colegios de la zona sobre la actividad, con el objetivo de sumar más niñas, niños y jóvenes; práctica que suelen realizar fuera de sus horarios de trabajo rentados. Por estas acciones, sumadas al retraso en los pagos, y a las condiciones del espacio donde se llevan adelante los ensayos, es que sienten que sin el plus y el amor por la tarea que ellos le ponen, la orquesta no se sostendría. Por momentos "parece que es un proyecto autogestivo", comentaba uno de los educadores.

Considero que estas situaciones dan cuenta de la aún persistente representación del trabajo cultural como uno de segunda categoría, evidenciado en la flexibilización de las condiciones laborales en las que despliegan sus tareas los y las educadores/as y en cierta utilización perversa del compromiso militante con el que se realiza la tarea artístico-educativa para sostener las políticas con poco presupuesto, escasos materiales, en espacios no aptos.

En tercer lugar, los y las educadores/as con quienes trabajé asientan mucha de su identificación con el proyecto en la defensa del mismo en el ámbito estatal. En esto coinciden todos y todas, enfatizando la necesidad de la existencia de estos espacios principalmente como ámbitos públicos, del Estado. Asimismo, señalan que la dependencia estatal es la que garantiza que la propuesta alcance a todos y a todas además de garantizar y potenciar voces y miradas alternativas. El director musical sostiene que está bien que haya propuestas de

orquestas privadas o de fundaciones, pero afirma que estas propuestas tienen que existir también desde el Estado, que tendría que ser una política de Estado, y que no está mal que coexistan con otras propuestas similares.

Si bien las diferentes trayectorias personales en relación con la música nos acercan a la temática con miradas particulares, la situación coyuntural de los/las educadores/as nos acerca a la pragmática de la implementación de una política pública cultural. Es esta coyuntura la que delimita, condiciona y tensiona disputando los sentidos. Lejos aún de tener respuestas certeras se vuelve a plantear si la música, o ciertas prácticas musicales, pueden contribuir a la cohesión e inclusión social, a la diversidad, a la construcción de identidades colectivas, o a la participación y acción colectiva transformadora; entre otras cosas, a aquello que Barbieri, Partal y Merino (2011) denominan el valor público de cultura.

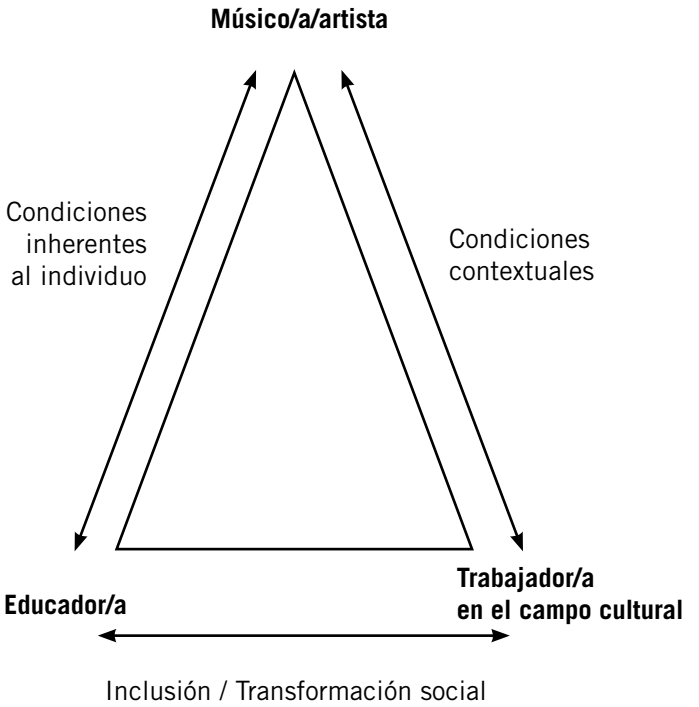
En este sentido y en sintonía con los planteos de los entrevistados, entiendo que la práctica musical, en tanto fenómeno cultural presente en toda sociedad, puede funcionar como parte de un proceso de revalorización de expresiones y poblaciones como de restitución de derechos culturales. Asimismo, reconozco que en las llamadas sociedades occidentales –como la nuestra– estas prácticas se encuentran atravesadas, como sugiere Bourdieu (2003), por signos de distinción, valoraciones y jerarquizaciones, a la vez que por grandes desigualdades en cuanto al acceso a la producción, reproducción y uso de diversos bienes simbólicos.

Como he mencionado recientemente, el campo académico ha ido acompañando las propuestas de orquestas infantiles y juveniles desde miradas que ponderan su capacidad relativa o problematizando los verdaderos alcances de tales iniciativas. Discusiones en torno a la cultura como recurso (Yúdice 2002), las críticas a la instrumentalidad de las políticas culturales (Belfiore, 2002; Barbieri, Partal y Merino, 2011) o la defensa de una política cultural transformadora (Vich, 2014) no son ajenas a este campo. En coincidencia con este último autor reconozco como central el rol del Estado en la construcción de las políticas culturales, en tanto estas iniciativas favorecen tanto la creación como la distribución de bienes culturales, donde la cultura se erige como bien público y derecho ciudadano, tanto en sentido estético como antropológico. De este modo, y recuperando lo expuesto, he tratado de visibilizar algunas de las tensiones que atraviesan a quienes llevan adelante la tarea de enseñar; en el marco de proyectos culturales que nacieron en un contexto específico pero

que al sostenerse en el tiempo han tenido la posibilidad de complejizarse, de pensarse, repensarse, reflexionarse y generar nuevos cuestionamientos sobre la propia práctica.

El siguiente esquema sistematiza los tres ejes analizados y tres posibles relaciones que los atraviesan:

ESQUEMA EJEMPLIFICADO DE TRES ARISTAS DEL/A EDUCADOR/A



Pensar al/la educador/a de estos proyectos en tanto figura que concentra la formación individual como músico/a y artista, combinado con su función de educador/a, nos lleva a sostener que es en esa relación donde entran en juego sus condiciones inherentes en tanto individuo, su formación, sus expectativas, sus deseos, sus concepciones sobre la práctica de la música en estos contextos de interacción. El/la educador/a como tal está inmerso en las condiciones co-

yunturales de su trabajo, se encuentra sujeto a los objetivos del proyecto, a las condiciones contractuales y al resto de los actores que participan de la actividad como el equipo de coordinación en particular.

Esta dimensión material de implementación se enriquece si la articulamos con las disputas conceptuales que interpelan a los agentes que operan en el terreno.

Política cultural, Estado, inclusión y transformación social. Categorías que interpelan la práctica cotidiana de los educadores y las educadoras

Otro de los interrogantes que surge del campo y el cual es relevante destacar se relaciona con la problemática sobre ser artista y educador/a, como dos facetas que se ponen en juego al combinarse para formar parte de los requisitos sugeridos y considerados que persiguen estas propuestas. Estos aspectos inevitablemente se conectan con las concepciones que vinculan al músico/a con la idea de don, talento y aptitudes.

Sobre el artista, Bourdieu (2003) afirma:

> El artista es aquel de quien los artistas dicen que es artista. O bien: el artista es aquel cuya existencia en cuanto artista está en juego en ese juego que llamo campo artístico. O, incluso, el mundo del arte en juego. En el cual lo que está en juego, es la cuestión de saber quien tiene derecho de decirse artista, y sobre todo de decir que es artista (p. 25).

Esta tensión encarnada en los educadores y las educadoras proviene de la propia formación. En su mayoría, los y las educadores/as musicales con los que trabajé han realizado sus estudios en conservatorios públicos[1] o en estudios particulares desde formatos academicistas y se reconocen/son reconocidos/as como artistas.

En este sentido, retomando la teoría del campo social, propuesta por Bourdieu (2003), quien lo define como un campo de luchas destinadas a conservar o transformar ese campo de fuerzas, propongo recorrer las experiencias

1 Conservatorio es el nombre que se ha dado en Argentina a los espacios de formación musical con formatos academicistas. El objetivo de estos espacios suele ser formar músicos profesionales.

y trayectorias del campo artístico en conjugación con el campo de la educación, en este caso en el ámbito de la música. Y me pregunto: ¿Cómo operan en la práctica estos perfiles y cuáles son los objetivos que se buscan en la transmisión de la enseñanza musical en el marco de estas propuestas?

Como me contaba uno de los entrevistados:

> A mí me encanta laburar en este tipo de proyectos eh. Yo también soy profe de aula, viste, profe de música en colegios, del conservatorio viste, o sea; son muy pocos los músicos que no son docentes y algunos viejos, viejos maestros que todavía viven, no son tan viejos pero siempre dijeron que todos los músicos son profes, todos, todos aunque no trabajen en una institución, aunque no estén dentro de un sistema siempre son… porque tiene que ver con compartir. Hay mejores y peores porque bueno, como que transmitir algo tiene sus pormenores y si vos no te preparaste por ahí te cuesta pero todos los músicos […] tienen algo de docente y a mí me encanta compartir eso con los pibes acá, acá está buenísimo. Acá somos todos profes y nos reconocemos como músicos, porque todos tocamos en la orquesta (Andrés, director de la orquesta, Espacio Cultural del Sur, abril de 2018).

Uno de los educadores, cuando le pregunté sobre como transmitía su saber, me contestó: "Yo enseño como si estuviera en el conservatorio" (Gabriel, educador lenguaje musical, Espacio Cultural del Sur, abril de 2018). Y me señaló que él consideraba que mientras hubiera respeto, había comunicación, intercambio y aprendizaje. No se definía como docente, sino como artista músico. Asimismo, resaltaba la importancia de la seriedad del trabajo y de lo que transmitía en sus clases. Expresó que su tarea es sembrar la duda, "la duda de porque yo no puedo ser músico, independientemente de si lo sean o no en el futuro" (Gabriel, educador de lenguaje musical, Espacio Cultural del Sur, abril de 2018). Asimismo, remarcaba que una particularidad valorable de esta orquesta es que las chicas y los chicos vienen solos/as, ya que, al funcionar en un espacio cultural, ellos/as se tienen que acercar. Señalaba lo fundamental de capitalizar esa iniciativa. También enfatizaba en la orquesta en tanto espacio musical, como espacio de contención y de oportunidades.

Otro de los educadores coincidía en subrayar la importancia del *feedback*, buscar que el chico se conecte, participe, haya intercambio activo. Esta mirada refuerza el carácter de contención, y de recibir a los chicos y a las chicas "por un lapso de tiempo en el que muchos podrían estar en la calle, o en cualquier

cosa, están acá haciendo música" (Miguel, educador de lenguaje musical, Espacio Cultural del Sur, abril de 2018).

Hasta aquí se da cuenta, desde las perspectivas de algunos/nas educadores/ras, por un lado cómo en la intersección de estos dos campos –el artístico y el educativo–, en el contexto específico de estas propuestas, se tensionan y disputan los sentidos que implica enseñar un arte como la música con la rigurosidad que conlleva, reconociendo al mismo tiempo su extensión contenedora, preventiva y entretenida, y también generadora, emancipadora, inclusiva y transformadora. Respecto al primer punto, Vicari (2016) señala que lograr una buena educación es controversial y es algo que contiene múltiples aristas. Y continúa argumentando que hay quienes la conciben desde la noción liberal de calidad y otros la caracterizan desde su potencial emancipador.

Por otro lado, el reciente abordaje permite una aproximación a una disputa que, si bien se desprende de lo recién planteado, se articula con otras cuestiones: la calidad con énfasis en el resultado o en el proceso para reproducir músicos/as; el abordaje individual en búsqueda del talento artístico o un abordaje integral del niños, niñas, adolescentes y jóvenes; el carácter inclusivo, transformador y/o emancipador de las propuestas. Complejizando la inquietud se puede cuestionar ¿cuál es la función de la orquesta: contener, aguantar y entretener o generar un espacio de defensa y ampliación de los derechos culturales de la población destinataria?, ¿o las dos cosas? Y si son las dos cosas, ¿hay algo de malo en ello?

"Hoy la realidad nos lleva puestos" decía Andrés, cuando hablábamos sobre la población que concurría a la orquesta. Él explicaba que no todos los/as alumnos/as tienen problemáticas como adicciones, desnutrición, abandono escolar, etc. Si bien muchos son de casas tomadas, otros van a los colegios de la zona, donde los chicos y las chicas son de sectores medios –hijos de profesionales, trabajadores/as–. Entonces, frente a esta situación se plantean si incorporarlos no habla también de inclusión, porque de hecho están incluyendo a todos los niños y niñas que quieren participar de la experiencia. Entonces una de las preguntas que se hace el director es: "¿Debemos decirle a esos chicos que no pueden participar porque no cumplen con el requisito socioeconómico?" (Andrés, director musical, Espacio Cultural del Sur, abril de 2018). Asimismo, señala que esta disyuntiva a veces se termina traduciendo en el problema de la calidad de lo que se toca, cómo se toca y poniendo en jaque los objetivos pedagógicos, sociales, educativos y culturales de estos proyectos. Acá se plantea otra cuestión:

> Si vas a trabajar con talentos o vas a trabajar con todos. Al final del día a mí me parece que lo que termina siendo un factor de exclusión es eso. No el problema social ni etario. El factor de exclusión termina siendo ese: no mira, nosotros tocamos a este nivel y vos no estás. O mira, pasaron tres años y vos no llegaste (Andrés, director musical, Espacio Cultural del Sur, abril de 2018).

No obstante, afirma que en la orquesta juvenil no se trabaja así. Según coinciden los/las educadores/as y la coordinación, la orquesta es un espacio formativo y consideran que son los primeros pasos de una formación profesional. Algunos llegan al conservatorio, otros no. Pero lo importante es la calidad del transitar la experiencia.

> Acá nosotros les enseñamos de verdad, después si no siguen, no prosperó, lo que sea. Acá se apunta a que todos aprendan en serio. Para aquellos chicos que no siguen un camino profesional, la importancia de la orquesta es en términos de sociabilización, de esta experiencia colectiva, de esto que se está haciendo juntos todo el tiempo. De que realmente te sientas parte de algo, que vivas lindas experiencias, hacer amigos. La potencia de estas orquestas también la podés medir en términos de cuántas cosas buenas redunda en la vida del chico/chica, eso también es importante para medir la calidad de una orquesta, como microcosmos, los chicos y las chicas van contentos a tocar, tienen ganas de compartir esto con sus compañeros de escuela, se hacen amigos y se agrupan y les agarran ganas de tocar solos (Andrés, director musical, Espacio Cultural del Sur, abril de 2018).

Uno de los entrevistados agrega:

> Es un espacio de juego y música. Todos pueden ser músicos. Se dan las dos cosas: contención/inclusión con calidad. ¿Cómo entendemos calidad? En el proceso. Es lo que aquí se defiende (Gabriel, educador de lenguaje musical, Espacio Cultural del Sur, abril de 2018).

Cuando se pone el acento en el proceso y no tanto en el resultado asociado a un sentido especifico de calidad, entendemos, que no se está ni subestimando ni supeditando un nivel de educación musical que responda a las características de la población destinataria, sino que se hace hincapié en el

proceso formador de la calidad de la experiencia musical –y más que eso– que se les brinda a los/as asistentes. En este contexto de la entrevista se vislumbra la conexión entre la inclusión y la calidad, remarcando lo siguiente:

> Si hablamos de inclusión, hay que incluir a todos los niveles socioculturales, no solo a un sector de la población desfavorecido, vulnerable. Y la calidad se mide en el proceso, no solo se mide en el resultado. Se mide en estos espacios que los niños, niñas y adolescentes transitan, en esta posibilidad de sociabilización con sus pares desde la música (Andrés, director musical, Espacio Cultural del Sur, abril de 2018).

Asimismo, la calidad se vincula, en las narrativas de los/as educadores/as con el respeto con que se les enseña y la credibilidad de los trabajadores y las trabajadoras en estos proyectos.

> Eso es lo que tiene efecto transformador. Transformador en la construcción del individuo (la oportunidad de tener un instrumento, de aprender, de aprender colectivamente) como en la trasformación que esta experiencia puede generar en sus relaciones sociales (con sus pares, su familia, en el colegio, etc.). En el caso de las orquestas que funcionan en escuelas que ayudan a la reinserción de pibes que pierdan la sensación de pertenencia con el colegio, por más que la orquesta no sea institucionalmente del colegio, los rendimientos de los chicos mejoran (Andrés, director musical, Espacio Cultural del Sur, abril de 2018).

La discusión acerca de la calidad asociada a su sentido restringido, limitado a una concepción de arte vinculada al talento, al genio/creador, al individuo, choca con otras matrices de sentido que ponderan los procesos, las experiencias, las búsquedas por transformar inequidades habilitando espacios para que todos y todas tengan derecho a atravesar procesos artístico-creativos. Asimismo, se entrecruza con ejes que hacen a la focalización de las políticas (culturales/educativas) hacia ciertos sectores sociales vulnerados en sus derechos y al uso instrumental de la cultura ya sea para ayudar, asistir, transformar y/o incluir, al que hacíamos referencia en las primeras páginas de este trabajo. En función de las narrativas analizadas, considero que los/las educadores/as están expandiendo, no sin conflictos y no de un modo unívoco, los sentidos de arte/educación de calidad, cuestionando así sentidos hegemónicos en ambos campos. Infantino en el primer capítulo de este libro propone atender al senti-

do de expansión con el que los actores de las propuestas arte-transformadoras están abordando el sentido de sus prácticas y, en definitiva, el rol social/político/educativo del arte. Encuentro que en la ponderación del proceso colectivo frente al resultado restringido e individual hay un terreno para disputar otras maneras de pensar potencialidades del arte que no se limiten exclusivamente al terreno de la calidad o de los efectos sociales, inclusivos, etc.

Reflexiones finales

Las iniciativas que apuntan a lograr la inclusión y/o transformación social a través de prácticas artísticas como los proyectos de teatro comunitario, talleres de fotografía en barrios segregados, orquestas infantiles y juveniles, prácticas circenses, o iniciativas de danza, incluidas en este libro, desarrollan prácticas artísticas-educativas y, al mismo tiempo, incentivan formas alternativas de interacción social, cuestionando situaciones de exclusión social por razones económicas, sociales, culturales, identitarias, entre otras. Surgen entonces interrogantes en torno a estas iniciativas sobre las contribuciones que pueden realizarse desde sus prácticas cotidianas a fin de atender los efectos de la exclusión haciendo hincapié en los mecanismos de implementación de, en el caso analizado en este trabajo, una política cultural estatal. Lejos de respuestas homogéneas, se abre aquí un campo de acción y discusión que cubre un amplio abanico de perspectivas, que van desde pensar en las artes como campo transformador, de inclusión, como espacio de reproducción de las desigualdades, como ámbito de democratización, como espacio de prevención o reinserción escolar, o como también desde donde restituir derechos culturales, entre otras.

A partir de la experiencia de investigación sobre la Orquesta Juvenil del Sur, busqué, por un lado, articular los contextos de las discusiones sobre las políticas culturales y los modelos de democratización cultural con el desarrollo que caracterizan estos proyectos y programas de orquestas infantiles y juveniles en relación a la propia trayectoria de la orquesta, poniendo especial atención en la perspectiva de quienes están implementando el proyecto. Indagué sobre las distintas facetas de los educadores y las educadoras como trabajadores y trabajadoras culturales. Identifiqué la importancia otorgada por sus trabajadores y trabajadoras a la configuración del equipo de trabajo haciendo foco en su composición, donde se diferencian quienes integran la coordinación y los educadores y educadoras del proyecto. Enfatizando en los educadores y edu-

cadoras profundicé el análisis y exploré algunas tensiones que los atraviesan y que los constituyen como tales.

Este abordaje me posibilitó analizar la orquesta y su dinámica desde actores poco visibilizados en la literatura específica sobre la temática. Procuré indagar acerca de las tensiones que involucran los múltiples sentidos que hacen al campo de las orquestas. Sus distinciones habilitan pensar o poner en cuestión estos proyectos y prácticas como inclusivas, transformadoras, que buscan, por un lado, contener, acompañar, sostener (usualmente connotado como asistencialismo) y enseñar con calidad; mientras que al tiempo se los defiende como restitución de los derechos culturales. No obstante, las interpelaciones simbólicas que se activan nos permiten repensar y repreguntar por ejemplo de qué se habla cuando se habla de democratizar la cultura o de una democracia cultural. ¿Cultura para todos o para algunos? ¿Qué cultura? ¿Alta cultura divulgada y democratizada? En este sentido problematicé ¿qué es y de qué manera se busca la inclusión, para qué, y para quiénes? En definitiva, lo que entiendo se está discutiendo es: ¿cómo se está pensando la cultura en relación con la inclusión/transformación y qué cultura se está pensando? Estos interrogantes me llevan a plantear otros nuevos que considero que, si bien se desprenden del presente trabajo, exceden sus límites, y se constituyen en líneas sólidas y necesarias a desarrollar en futuras investigaciones. Estas se relacionan principalmente con la pregunta ¿con qué instrumentos medimos el impacto de este tipo de propuestas?

Mi acercamiento al campo desde un doble posicionamiento (investigadora/gestora) me fue mostrando la importancia del registro analítico de estas experiencias en el terreno. Y es desde esa experiencia que fui detectando una multiplicidad de dimensiones válidas para ser evaluadas y que la falta de registros analíticos invisibilizan. La existencia de elementos que escapan a las mediciones clásicas de tipo cuantitativas complejizan y profundizan los sentidos de estas prácticas. ¿Cuántos conciertos realizó la orquesta? ¿Cuánto público fue a esos conciertos? ¿Cuántos niños, niñas, jóvenes la integran y cuántos de ellos viven en barrios segregados? Los interrogantes recién planteados son útiles para medir solo algunos elementos que hacen a los mecanismos de la implementación de una política cultural estatal como la analizada. Entonces qué pasa con los elementos cualitativos, esos que dan cuenta de los procesos, de las transiciones y de los cambios de gestión, de configuraciones de equipos de trabajo, de cómo se toman en cuenta las decisiones, cómo son interpelados

conceptualmente quienes trabajan en la orquesta. ¿Es posible hacer una evaluación de impacto sin registros analíticos y cualitativos? ¿Cuánto se pierde en el número, en el resultado, de las experiencias inclusivas y transformadoras que viven los participantes, educadores/as, y gestores, entre otros, de estas propuestas? ¿Cuánto se deja de registrar de la reflexión cotidiana que la tarea conlleva? Considero que mi experiencia de investigación reflejada en este trabajo dio cuenta de algunos aspectos de las dinámicas de implementación cotidiana de una política cultural, de las tensiones que atraviesa la práctica de los y las educadores/as, de sus posicionamientos críticos, complejos, cambiantes. Inclusión, transformación, democratización, arte, son conceptos que atraviesan las prácticas que estudié. Conceptos que se repiensan, resignifican y cuestionan evidenciando procesos de los cuales poco nos dicen los números.

Agradecimientos

Agradezco los enriquecedores comentarios y las sugerencias realizadas por las integrantes del seminario "Políticas arte-transformadoras. Usos del arte para la transformación social en la ciudad de Buenos Aires", así como los sustanciales y acertados aportes de la Dr. Julieta Infantino. Agradezco también a la Dra. Ana Spivak L'Hoste por su valiosa lectura crítica y al grupo de investigación música e inclusión (GIMI) por el cotidiano intercambio teórico-metodológico sobre la temática aquí desarrollada. Finalmente, un profundo reconocimiento a los trabajadores y trabajadoras culturales de la Orquesta Juvenil del Sur –de todas las etapas–; por el cálido recibimiento, por tantas e inolvidables conversaciones y por seguir construyendo alternativas.

Referencias bibliográficas

Alonso, T. (2015). Políticas culturales democráticas y generación de nuevos espacios de producción cultural en la ciudad de Buenos Aires. En *GT. Arte, Cultura y Sociedad: Investigaciones recientes. VI RAM - Reunión de Antropólogos del Mercosur*, Montevideo, Uruguay.

Avenburg, K., Cibea, A. y Talellis, V. (2017). Las orquestas infantiles y juveniles del Gran Buenos Aires. Estudio descriptivo del panorama de proyectos y programas vigentes entre 2014 y 2015. *Foro de educación musical, arte y pedagogía* 2 (2), 13-57.

Barbieri, N., Partal, A. y Merino, E. (2011). Nuevas políticas, nuevas miradas y metodologías de evaluación. ¿Cómo evaluar el retorno social de las políticas culturales? En *Papers Revista de Sociología*, *96* (2), 477-500.

Bayardo, R. (2000). Antropología, Identidad y Políticas Culturales. En *NAYA* (Noticias de Antropología y Arqueología). Disponible en: http://www.naya.org.ar/artículos/identi01.htm/

Belfiore, E. (2002). Art as a means of alleviating social exclusion: Does it really work? A critique of instrumental cultural policies and social impact studies in the UK. *International Journal of Cultural Policy* 8 (1): 91-106.

Belfiore, E. (2006). The social impacts of the arts – myth or reality? En *Mirza, M. (ed.). Culture Vultures: is UK arts policy damaging the arts?* (pp. 20-37). London, Policy Exchange Limited. Recuperado de: http://wrap.warwick.ac.uk/51721/1/WRAP_Belfiore_Social_impacts_arts_ExtractPage2.pdf/

Bourdieu, P. (2003). Sociología de la percepción estética. En *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura* (pp. 65-84). Córdoba y Buenos Aires, Aurelia Rivera.

Castel, R. (1997). *La metamorfosis de la cuestión social*. Buenos Aires, Paidós.

Crespo, C. Morel, H. y Ondelj, M. (2015). *La política cultural en debate. Diversidad, performance y patrimonio cultural* (pp. 5-15). Buenos Aires, Ciccus.

Fleury, L. (2014). *Sociology of Culture and Cultural Practices. The transformative Power of Institutions*. EEUU, Lexington Books.

García Canclini, N. (1987). Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. En García Canclini (ed.), *Políticas culturales en América Latina* (pp. 13-61). México, Grijalbo.

Infantino, J. (2011). Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses. *Cuadernos de Antropología Social 34,* 141-163.

Infantino, J. (2018). De pluralizar las políticas culturales al arte para la transformación social. En L. Cardini, y D. Madrigal González (coords.), *Cultura, antropología y transformación social desde las políticas culturales de Argentina, Brasil y México* (pp. 143-181). México, El Colegio de San Luis de Potosí, S. C.

Kantor, D. (2008). Variaciones para educar adolescentes y jóvenes. En *Serie Educación*. Buenos Aires, Del Estante Editorial.

Llobet, V., Gaitan, A. C., Gentile F., Litichever C, Magistris G., Medan M. y Vilanova C. (2013). *Sentidos de la exclusión social. Beneficiarios, necesidades y prácticas en políticas sociales para la inclusión de niños y jóvenes*. Buenos Aires, Biblos.

Medán, M. (2014). ¿Para qué sirven los programas de prevención social del delito juvenil? En *Delito y Sociedad 37, año 23,* pp. 85–109.

Monsalvo, M. (2017). Proyectar la cultura pública. (Re) pensar las políticas culturales desde una perspectiva pública. En *Gestión Cultural Pública*. *Coordenadas, herramientas, proyectos*. Dirección Nacional de Formación Cultural del Ministerio de Cultura de Nación, Buenos Aires, Argentina.

Muiños de Britos, S. M. (2010). La práctica musical colectiva. Aprendizaje artístico y social. *Revista Iberoamericana de Educación N° 52 (2)*. Disponible en: http://www.rieoei.org/deloslectores/3589Muinos.pdf/

Pais Andrade, M. y Molina Roldán, A. (comp.) (2013), *Cultura y Desarrollo en América Latina*. *Actores, estrategias, formación y prácticas*. Buenos Aires, Ediciones Cooperativas.

Perez Rubio, A. M. (2006). Acerca de la exclusión y otras cuestiones próximas. En *Revista de Estudios Regionales y Mercado de Trabajo 2*. Disponible en: http//www.simel.edu.ar/archivos/documentos/RS2 %20 Rubio.pdf/

Raggio, L. (2013). Los derechos culturales en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires: una contienda simbólica en pleno desarrollo. En *Cuadernos de Antropología 10*, 277-297.

Rabossi, F. (2000). Límites difusos: animación cultural, trabajo y voluntarismo. *Cuadernos de Antropología Social 11,* 243-247.

Roitter, M. (2009). Prácticas intelectuales académicas y extra académicas sobre arte transformador: algunas certezas y ciertos dilemas. *Nuevos Documentos CEDES, 66*.

Shore, C. (2010). La antropología y el estudio de la política pública: reflexiones sobre la "formulación" de las políticas. *Antipoda 10*, 21-49.

Talellis, V. Martinez, E., Avenburg, K. y Cibea, A. (2019). Investigación y gestión cultural: diseñando articulaciones. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] 71, 93-105*.

Vicari, P. (2016). Los territorios de la educación musical. Variaciones filosóficas sobre la formación docente en artes. *Foro de educación musical, artes y pedagogía*. *1* (1), pp. 115-132.

Vich, V. (2014). *Desnaturalizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política.* Buenos Aires, Siglo Veintiuno.

Winocur, R. (1993). Políticas culturales y participación popular en Argentina: la experiencia del Programa Cultural en Barrios (1984-1989). *Revista Perfiles Latinoamericanos* (3), pp. 97-118.

Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global.* Barcelona, Gedisa.

Otras fuentes

-Página web del Gobierno de la ciudad de Buenos Aires, sección de Orquestas Infantiles y Juveniles: http://www.buenosaires.gob.ar/areas/educacion/dgie/orquestas.php?menu_id=31749/

Experiencias de arte y transformación social con jóvenes: procesos de apropiación desde la perspectiva de los/as participantes de Circo del Sur

[Maia Berzel]

1) Introducción

El presente capítulo tiene la intención de analizar la incorporación del arte como estrategia de trabajo con jóvenes, centrándonos en la perspectiva de los/as propios/as jóvenes participantes sobre sus procesos de apropiación de la experiencia. Para eso, tomaremos una propuesta específica que ubicamos como experiencia de arte y transformación social (Infantino et. Al., 2016; Infantino, 2018), de acuerdo a las características de las mismas desarrolladas por Infantino en el primer capítulo del presente libro (2019). Analizaremos la experiencia de la organización de la sociedad civil denominada Circo del Sur[1], en particular sus proyectos sociales (Talleres Comunitarios de Circo Social y Cuerda Firme). La organización comienza en el año 1995 (cuando se realizaban espectáculos de circo en villas de la ciudad de Buenos Aires), aunque su conformación como Asociación Civil fue en el 2002. Sus fundadores/as son Mariana Rúfolo y Pablo Holgado, quienes siguen participando de la organización en la actualidad como directora ejecutiva, y director artístico respectivamente. Actualmente sus áreas de trabajo son: producción cultural,

1 Actualmente la organización se denomina Circo del Sur, pero anteriormente se llamaba Circo Social del Sur, por lo que en algunas citas se observará que se lo nombra por las personas citadas con su vieja denominación.

escuela (dentro de la cual se ubican formación avanzada y formación de formadores) y programas sociales[2]. En estos últimos programas, en los cuales centraremos el presente artículo, desempeñamos parte de nuestra labor cotidiana. Allí se trabaja con jóvenes a partir de talleres artísticos[3]. El objetivo de estos espacios de formación y producción artística es "La Transformación Social a través del Arte: Pensamos al arte circense como una estrategia para generar nuevas formas de pertenencia, participación y organización comunitaria así como para potenciar el desarrollo de las capacidades de creación y autonomía de los jóvenes con los que trabajamos"[4]. Para ello, se articula con distintos programas estatales, así como con otras organizaciones de la sociedad civil, entre otros actores sociales.

Actualmente, desde Circo del Sur se desarrollan dos programas sociales, en los que centraremos el artículo: Cuerda Firme y Talleres Comunitarios de Circo Social. Este último es un programa donde se trabaja con talleres artísticos de iniciación en diversas artes contenidas dentro de lo circense (circo, hip hop, kung fu, parkour, teatro, maquillaje artístico, entre otras), principalmente con jóvenes en situación de vulnerabilidad social y de derechos. El mismo funciona en distintas sedes y se acercan jóvenes que viven en su mayoría en sectores precarizados de la ciudad de Buenos Aires y Provincia de Buenos Aires. Para la facilitación de cada taller se conforman parejas pedagógicas integradas por un/a educador/a con formación en la disciplina artística específica y un/a educador/a con formación en diversas áreas sociales (psicología, trabajo social, docencia, terapia ocupacional, entre otras). Se busca generar aprendizajes tanto de la disciplina específica como desde lo social, a la vez que se realiza un acompañamiento grupal e individual de las situaciones por las que atraviesan los/as jóvenes que participan y sus familias.

El otro programa social es Cuerda Firme, que es un programa de empleabilidad y circo que también ha trabajado con jóvenes de la ciudad de Buenos Aires, Provincia de Buenos Aires y actualmente (2017-2018) se está extendien-

2 Recuperado de https://www.circodelsur.org.ar/

3 Me he desempeñado tanto en el Programa de Talleres Comunitarios de Circo Social, como en Cuerda Firme (programas analizados en el presente trabajo), así como en la formación de formadores.

4 Facebook Circo del Sur. Recuperado de https://www.facebook.com/pg/circodelsur/about/?ref=page_internal/

do a otras provincias. Busca fomentar el desarrollo de determinadas habilidades, conceptualizadas desde la organización como habilidades socioemocionales (comunicación, trabajo en equipo, creatividad, compromiso y autoestima, entre otras) que permitan mejorar el acceso de los/as jóvenes al mercado laboral (en general, no solo en el ámbito artístico) a través de las artes circenses. El trabajo se realiza de forma grupal, con el acompañamiento de una pareja de docentes y a través del desarrollo de un taller de circo enfocado en el fortalecimiento de las habilidades socioemocionales a través de la disciplina, la reflexión en torno a la misma y su vinculación con la vida cotidiana y el mundo laboral. Este programa comenzó como un proyecto regional, en conjunto con dos organizaciones que trabajan con circo y son reconocidos espacios de enseñanza y producción artística en otros países: La Tarumba de Perú y Circo del Mundo de Chile[5], y actualmente se desarrolla en Argentina de forma independiente en articulación con distintos organismos y fundaciones estatales y no estatales.

En este trabajo proponemos indagar en las experiencias, apropiaciones y posicionamientos de los/as jóvenes protagonistas de ambos espacios formativos en vínculo con el modo en que las juventudes son pensadas y representadas en nuestra sociedad. Así, nos preguntaremos diversas cuestiones: ¿Cómo se construyen, circulan, se apropian, disputan y/o negocian las representaciones sociales sobre los/as jóvenes? ¿Qué sucede en particular con los/as jóvenes en situación de vulnerabilidad social como muchos/as de los/as que participan en Circo del Sur? ¿Cómo influyen dichos discursos en la construcción de las subjetividades de los/as jóvenes? ¿Qué posicionamientos adoptan los/as jóvenes ante estas representaciones/discursos sociales? ¿Qué diferencias y similitudes observan ellos/as entre ciertas perspectivas hegemónicas en torno a las juventudes –y a las juventudes en situación de vulnerabilidad social– y las miradas que se proponen en Circo del Sur? y ¿Cómo influencia ello su posicionamiento? ¿Cómo ven los/as jóvenes su experiencia y participación en la organización? ¿Qué transformaciones y cuestionamientos observan en sus vidas a partir del paso por Circo del Sur?

Para ello, en este artículo elegimos basarnos en el discurso de los/as jóvenes, tanto a través de entrevistas realizadas a participantes de diversos espacios

5 Para más información ver: http://www.elcircodelmundo.com/ y http://www.latarumba.com/zp/.

de Circo del Sur en la actualidad y a profesores que han atravesado por la experiencia de ser participantes de la organización en su recorrido, como a través de materiales gráficos y audiovisuales de diversos medios de comunicación en donde también se entrevista a jóvenes.

Comenzaremos por desarrollar las concepciones hegemónicas sobre la/s juventud/es existentes en nuestra sociedad y las representaciones sociales sobre ellos/as. Luego, tomaremos estudios que demuestran la importancia de considerar las juventudes desde una perspectiva plural, por considerar las diferencias, particularidades según contexto, generación, condiciones de vida, entre otras (Reguillo, 2000; Chaves, 2005, 2006, 2009, 2016; Saintout, 2013; Marguilis y Urresti, 1996). Desde estas propuestas, se resalta que "La juventud como período no es igual para todos los grupos sociales, [y que] es evidente que como etapa vital se valora socialmente de manera diferenciada para los jóvenes de capas medias y altas que para los de sectores populares" (Chaves, 2009, p. 11). Por eso continuaremos complejizando las particularidades de vida desde la expulsión social (Duschatsky y Corea, 2011) que atraviesan los/as jóvenes en situación de vulnerabilidad social y de derechos (como muchos/as de los/as que participan de Circo del Sur) en su cotidianeidad.

Con ese marco teórico-conceptual y siguiendo los relatos de los/as jóvenes, intentaremos pensar sobre las situaciones de desigualdad y estigmatización que viven concretamente los/as jóvenes participantes de Circo del Sur, tanto por el hecho de ser jóvenes, como por el hecho de atravesar situaciones de vulnerabilidad. Asimismo, pensaremos qué posicionamientos toman ellos/as respecto a esos discursos y perspectivas hegemónicas y la posible influencia del paso por Circo del Sur, como espacio que los interpela de otros modos, en tanto sujetos de derecho, creativos, con capacidades. Indagaremos si atravesar por esa experiencia permite, al menos a algunos/as de los/as participantes, cuestionar los discursos estigmatizantes a los que están acostumbrados/as y habilitar nuevas posibilidades. Desde allí, intentaremos visibilizar lo que significa el paso por Circo del Sur para esos/as jóvenes. Luego, analizaremos a Circo del Sur como territorio en la vida de estos/as jóvenes, para finalmente dejar planteada la idea de que la existencia de estas propuestas arte-transformadoras permiten, entre otras cosas, abrir preguntas sobre cómo se visibiliza a los/as jóvenes en la sociedad y brindar espacios para poner en cuestión representaciones estigmatizantes.

2) Juventudes

2.a) Perspectivas sobre "la juventud" en la sociedad

> [En América Latina] a las nuevas generaciones se les propone globalizarse como trabajadores y como consumidores. Como trabajadores, se les ofrece integrarse en un mercado liberal más exigente en calificación técnica, flexible y por tanto inestable, cada vez con menos protección de derechos laborales y de salud, sin negociaciones colectivas ni sindicatos, donde deben buscar más educación para finalmente hallar menos oportunidades. En el consumo, las promesas del cosmopolitismo son a menudo incumplibles si al mismo tiempo se encarecen los espectáculos de calidad y se empobrecen –mediante la creciente deserción escolar– los recursos materiales y simbólicos de la mayoría (García Canclini, 2003).

> El pensamiento occidental moderno ha concebido al sujeto ideal (nuevamente la norma) como el sujeto adulto, este es el sujeto completo, los demás serán comparados con él: al joven le falta […]. Esta visión adultocéntrica impregna muchos de los análisis y la mayoría de las intervenciones sobre este sector: los jóvenes deben ser guiados, enseñados, preparados, corregidos, encaminados, enderezados. Control, disciplina y norma ejercidas desde lo adulto y las instituciones que 'les pertenecen' (Chaves, 2006, p. 37).

Las perspectivas contemporáneas en los estudios de juventud han planteado la existencia de un discurso y mirada adultocéntrica a la hora de trabajar y pensar a los/as jóvenes (Reguillo, 2000; Chaves, 2005, 2006; Margulis y Urresti, 2008). Una perspectiva que naturaliza el ser joven de determinada forma (inseguro/a, incompleto/a, peligroso/a) y, en consecuencia no permite visibilizar la construcción social que ello implica ni tampoco pensarlos/as como agentes sociales activos/as (Chaves, 2005).

Así, existen en nuestra sociedad representaciones sociales cristalizadas sobre los/as jóvenes. Chaves afirma al respecto que las representaciones sociales "son una forma de conocimiento de lo cotidiano. […] [Es un] conocimiento práctico, [...] participa en la construcción social de nuestra realidad (Jodelet, 1986)" (Chaves, 2005, p. 12). Cebrelli, por su parte, afirma que "el campo de las representaciones sociales [...] legisla los modos en que los grupos que se re-

lacionan con una sociedad se van a ver a sí mismos, las posiciones que ocupan en el orden social y las posibilidades de decir […]" (Cebrelli, 2014, p. 2).

Los medios de comunicación tienen influencia en esta percepción de la sociedad sobre las juventudes, ya que, como afirma Saintout (2013), contribuyen a la existencia de la realidad, aunque no la crean ni la representan. Cebrelli (2014), por su parte, afirma que los medios empresariales y las industrias culturales aportan en esta línea:

> En tanto lógicas deudoras del pensamiento occidental, moderno y capitalista [...] replican, una y otra vez, lógicas matriciales capaces de (re) domesticar el pensamiento, los haceres y las identidades latinoamericanas, sobre todo cuando se engendran en los lugares más frágiles del entramado de poder, cuando implican a sectores subalternizados por los discursos hegemónicos que predominan tanto en los medios como en las industrias culturales (Cebrelli, 2014, p. 1).

Tal como retomábamos en el epígrafe de García Canclini, los/as jóvenes se insertan en un mundo globalizado, donde ellos/as son uno de los sectores subalternizados.

Así es que Saintout (2013) afirma que los/as jóvenes aparecen nombrados en los medios de comunicación de tres maneras: los/as jóvenes exitosos/as o casi ángeles; los/as desinteresados/as o perdidos/as y los/as desangelados/as o peligrosos/as. Los/as primeros/as son jóvenes consumidores/as, vistos como exitosos/as y modelo a seguir. Los/as desinteresados/as son así nombrados porque no les interesa lo mismo que a las generaciones anteriores (solidaridad, política, problemáticas sociales, etcétera), se los supone entonces sin objetivos y se los muestra consumiendo drogas, en situaciones de ocio y descontrol, pero se los considera posibles de rescatar. Mientras que los denominados por la autora como desangelados aparecen retratados como no rescatables y son los que más aparecen en los medios de comunicación. En su mayoría son jóvenes, varones, pobres, retratados como peligrosos para el resto de la sociedad e incluso quedan plasmados como no juveniles. En este sector de la población juvenil nos centraremos más adelante en este artículo.

Es muy probable que muchos/as jóvenes no se sientan identificados/as por estas representaciones que los medios de comunicación y la sociedad en general propone, ya que no existe una única manera de ser joven. Obturar la palabra de los/as jóvenes y sus prácticas al negarlas y/o invisibili-

zarlas implica un mecanismo de poder anclado en la matriz adultocéntrica (Chaves, 2005). Asimismo, la forma en que los/as jóvenes son representados/as por la sociedad influye en la manera en la que ellos/as mismos/as se construyen subjetivamente. Pero, a pesar de encontrarse en desigualdad de condiciones, ellos/as, pueden encontrar hendijas desde las cuales cuestionar esos discursos hegemónicos y adultocéntricos desde posicionamientos diferenciados, como veremos más adelante que sucede con algunos/as jóvenes participantes de Circo del Sur. Y no solo eso, sino que también muchos de estos cuestionamientos podrán tomar un carácter colectivo que brinde protagonismo juvenil y que genere transformaciones en las mismas representaciones que la sociedad tiene sobre ellos/as. Como afirma Feixa, de esta forma, "las relaciones no son unidireccionales: […] de manera que las culturas y microculturas juveniles muestran también su influencia en la cultura hegemónica […]" (Feixa, 1998, p. 105).

2. b) Juventudes: concepto en plural

> El hecho de hablar de los jóvenes como de una unidad social, de un grupo constituido, que posee intereses comunes, y de referir estos intereses a una edad definida biológicamente, constituye en sí una manipulación evidente. Al menos habría que analizar las diferencias entre las juventudes (Bourdieu, 1990, p. 165).

Diversos autores/as (Bourdieu, 1990; Reguillo, 2000; Chaves 2005, 2006, 2009; Margulis y Urresti, 2008) coinciden en que ser joven depende de múltiples factores y no únicamente de la edad, y en que existen diversas formas de ser joven, por lo que, muchos/as de ellos/as plantean la idea de referir al concepto en plural: juventudes.

Reguillo Cruz (2000) asevera que sería simplista pensar que la edad alcanza para describir las juventudes, ya que existe una multicausalidad con elementos sociales, económicos y políticos a la hora de pensar las identidades sociales. Continuando con esta idea, para Chaves (2006), la juventud no es universal, sino que depende de relaciones sociales, de cada sociedad, de cada cultura, cada época. Si se planteara un sentido universal, éste estaría ocultando desigualdades sociales. Margulis y Urresti (2008), por su parte, incluyen en la descripción de juventudes la influencia de factores como la edad, el sector social al que se pertenece, la generación, entre otros.

> Ser joven, por lo tanto, no depende solo de la edad como característica biológica, como condición del cuerpo. Tampoco depende solamente del sector social a que se pertenece, con la consiguiente posibilidad de acceder de manera diferencial a una moratoria[6], a una condición de privilegio. Hay que considerar también el hecho generacional: la circunstancia cultural que emana de ser socializado con códigos diferentes, de incorporar nuevos modos de percibir y de apreciar, de ser competente en nuevos hábitos y destrezas, elementos que distancian a los recién llegados del mundo de las generaciones más antiguas (Margulis y Urresti, 2008, p. 4).

Siguiendo a estos autores/as, podemos afirmar que desde una perspectiva adultocéntrica se imponen miradas simplificadoras sobre los/as jóvenes, incluso planteando a la juventud como singular, en vez de considerar las juventudes en plural por todas sus características, particularidades y diferencias. La concepción plural en relación a las juventudes, incluye, por un lado, los distintos modos de ser joven en diferentes momentos de la historia así como las diversas y desiguales maneras de ser joven en un mismo tiempo y espacio social. Por eso, consideramos importante el poder nombrar las juventudes en forma plural, para poder, por un lado, brindar lugar a la diversidad y, por el otro, dar cuenta de las diferentes posibilidades a las que acceden los/as jóvenes en situación de vulnerabilidad social.

Esta forma de considerar a las juventudes implica abordar la temática de forma compleja, siguiendo la perspectiva de Morin (1995) al respecto. El autor trabaja sobre la forma de producción de las ciencias y las consecuencias que ello produce. En las ciencias ha predominado un paradigma denominado por el autor como paradigma de simplificación, que trabaja desde los principios de la disyunción, reducción y abstracción, como en el caso de las juventudes. En la búsqueda del orden se ha generado separación de la ciencia y la filosofía, reducción de lo complejo a lo simple, confusión de lo real con el recorte rea-

6 Estos autores utilizan el término moratoria social (al que haremos referencia en este capítulo), haciendo referencia a un momento de la vida de algunos/as jóvenes que por su situación socioeconómica disponen de un periodo de tiempo y dinero, ya que aún no es necesario para ellos/as trabajar ni tener obligaciones familiares, lo que les permite gozar, por cierto tiempo de privilegios no existentes en todos los sectores sociales (Marguilis y Urresti, 2008).

lizado por el/la científico/a, entre otras cuestiones. Así, se genera el riesgo de producir ceguera (como venimos planteando sucede con los/as jóvenes) por no trabajar desde lo complejo. Por el contrario, consideramos junto con el autor que, así como en otras áreas de conocimiento, es importante para el trabajo con jóvenes posicionarse desde el paradigma de la complejidad.

> Al mirar con más atención, la complejidad es, efectivamente, el tejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico. Así es que la complejidad se presenta con los rasgos inquietantes de lo enredado, de lo inextricable, del desorden, la ambigüedad, la incertidumbre (Morin, 1995, p. 32).

Por eso es que requiere un arduo camino poder, a la hora de trabajar con jóvenes y/o analizar las juventudes, hacerlo desde un concepto plural, y un paradigma que les brinde protagonismo sin caer en reduccionismos simplificantes.

Desde este marco conceptual, en este trabajo pensaremos algunas características particulares que atraviesan a los/as jóvenes en situación de vulnerabilidad social, como muchos/as de quienes se acercan a la experiencia de Circo del Sur que analizaremos en el presente artículo.

2.c) Jóvenes en situación de vulnerabilidad social y de derechos

> Al referir a chicos en situación de vulnerabilidad de derechos, se pretende hacer hincapié en los derechos de los chicos, en este caso vulnerados, y la necesidad de trabajar en su restitución o reparación, diferenciándose de otras perspectivas que se centran en el niño como objeto de tutela, corrección, protección. Desde esta perspectiva, son los derechos de los niños, niñas y adolescentes los que se encuentran vulnerados e incluso violados. La búsqueda de su restitución y garantía nos conduce a un nivel mayor de complejidad [...] Posicionarse desde una perspectiva de derechos, nos confronta ante su rasgo intrínseco y primordial: su carácter universal (Pipo, 2011, p. 243).

Como mencionamos en la introducción, muchos/as de los/as jóvenes que participan de los Programas Sociales de Circo del Sur se encuentran en situa-

ción de vulnerabilidad social y de derechos. Consideramos la misma como una situación, siguiendo el marco teórico que sugiere la cita recién realizada.

Los territorios en los que viven estos/as jóvenes desde su dimensión espacial o geográfica son múltiples y diversos, aunque con algunas características comunes para muchos/as de ellos/as: precariedad habitacional, edilicia, segregación geográfica, hacinamiento, violencias territoriales. Aunque, como mencionamos anteriormente, no todos/as los/as participantes de Circo del Sur viven en barrios catalogados como villas miserias, ya que muchos de ellos/as viven en barrios precarizados o en condiciones físicas precarias (hogares, hoteles convivenciales, entre otros). Muchos/as de ellos/as se encuentran en situaciones en las cuales algunos de sus derechos están vulnerados en distintas medidas: vivienda digna, educación, salud, trabajo, recreación, entre otros. Asimismo, los imaginarios sociales existentes sobre esos barrios y las personas que en ellos habitan conllevan desigualdades en la vida cotidiana de los/as jóvenes, ancladas en visiones despectivas acerca de estilos, vestimentas, consumos culturales y sostenidas por las representaciones mediáticas al respecto, que suelen derivar en representaciones de los/as mismos/as como peligrosos/as. Eso conlleva consecuencias: marginación, escaso transporte público, no conseguir trabajo por el simple hecho de mencionar pertenecer a esos barrios, entre otras. Como afirma Cingolani en el capítulo dos de este libro, son vidas desiguales, "una suerte de combinación entre condiciones estructurales de locación, servicios, oportunidades y accesibilidad que habilitan en éstos la posibilidad de existencia de desigualdades" (Cingolani, 2019).

Al respecto, podemos pensar que si los/as jóvenes en general son negados/as según venimos describiendo en este artículo, la situación de discriminación y estigmatización atravesada por los/as jóvenes en situación de vulnerabilidad social es no solo por su condición de jóvenes, sino que se suma la producida por su condición socioeconómica. Afirma Chaves (2006) que los discursos sobre los/as jóvenes se usan como estrategia política e ideológica de forma distinta según clase social.

> La construcción hegemónica del sujeto joven en Argentina responde al estereotipo de un joven de sectores medios o medio-altos en período de moratoria social. Esto si se toma la valencia positiva, porque para todo lo negativo el caso testigo será el joven de bajos ingresos, que en la comparación con el joven 'normal-izado' siempre sale perdiendo (Chaves, 2006, p. 37).

Así, aquellos/as jóvenes en situación de vulnerabilidad social y de derechos quedan discriminados y relegados y las intervenciones que sobre ellos/as se realizan en su mayoría son de índole asistencialista o de control y disciplinamiento, sin pensar en sus capacidades, potencialidades, características, sueños y deseos, ni escuchar su palabra.

Los/as jóvenes en situación de vulnerabilidad social y de derechos se ven atravesados/as tanto por los discursos destinados a jóvenes de clases medias y altas (por sus diferencias con ellos/as), como aquellos destinados/as exclusivamente para los sectores pobres o clase media empobrecida a las cuales pertenecen (Chaves, 2005). Así, no solo se los diferencia de los/as adultos/as, sino también de los/as jóvenes de clase media y alta, en quienes se basa el modelo de "la juventud" conformado por la sociedad y transmitidos por los medios de comunicación. Así, los/as jóvenes de sectores populares quedan caracterizados como no juveniles, o su período de juventud es más acotado por no tener el privilegio de acceder al periodo de moratoria social y por no tener ciertos signos que caracterizan a la juventud de forma hegemónica (Margulis y Urresti, 2008).

De esta forma, los/as jóvenes en situación de vulnerabilidad social quedan cristalizados desde discursos hegemónicos en esa situación de vulnerabilidad social y de derechos, como si fuera innata y no transformable. Sin embargo, dicha situación no es intrínseca ni del ser, sino una construcción social con sus propios mecanismos de producción y por lo tanto posible de ser transformada (Pipo, 2011). Por eso, Duschatsky y Corea (2011) plantean la importancia de pensar los mecanismos de producción de la situación en la que se encuentran estos/as jóvenes:

> Advertimos que el término 'exclusión' no nombraba la situación particular que deseábamos describir. Decidimos entonces hablar de expulsión y no de pobreza o exclusión por las siguientes razones. La pobreza define estados de desposesión material y cultural que no necesariamente atacan procesos de filiación y horizontes o imaginarios futuros. [...] En pocas palabras, la pobreza no necesariamente afecta a la 'creencia' o a la confianza de que es posible alcanzar otras posiciones sociales. [...] La exclusión pone el acento en un estado: estar por fuera del orden social. El punto es que nombrar la exclusión como un estado no supone referirse a sus condiciones productoras. La exclusión nos habla de un estado –con lo que tiene de permanencia la

> noción de estado– en el que se encuentra un sujeto. La idea de expulsión social, en cambio, refiere la relación entre ese estado de exclusión y lo que lo hizo posible. Mientras el excluido es meramente un producto, un dato, un resultado de la imposibilidad de integración, el expulsado es resultado de una operación social, una producción, tiene un carácter móvil. Si se considera la exclusión ya no como un estado (una determinación) sino como una operatoria (unas condiciones), ponemos de relieve su carácter productivo, y la estrategia de lectura debe modificarse (Duschatsky y Corea, 2011, p. 17-18).

Tomar a los/as jóvenes desde esta perspectiva, permite dejar de considerar una perspectiva meramente individual, donde es cada joven por sí mismo/a quien debe esforzarse por ser/estar mejor, sin considerar el contexto de producción de la situación actual a nivel social. Asimismo, se reconoce que las posibilidades que tuvieron estos/as jóvenes son desiguales frente a las que tienen jóvenes en otras situaciones. Esto mismo, permite pensar en la posibilidad de transformación de estas situaciones a nivel social, más allá de los recorridos individuales de cada joven.

De esta forma, podemos observar en relación a los/as jóvenes en situación de vulnerabilidad social, la co-existencia de dos procesos diversos de relaciones de poder: uno anclado en las diferencias etarias y otro en condiciones estructurales de desigualdad social. De esta forma, estos/as jóvenes quedan cristalizados, por un lado, en la situación de vulnerabilidad social y de derechos por mecanismos estructurales de producción de desigualdades, y por el otro y de manera paralela, en mecanismos de poder clasificatorios que se basan en este caso, en una cuestión naturalista, biologicista, culturalista (de moratoria vital y social) que, desde una perspectiva adulto céntrica, los/as niega o los/as coloca en lugar de inferioridad.

3) Los/as jóvenes participantes de Circo del Sur: desigualdad, posicionamientos, subjetividades y territorialidades

3.a) Algunas características de los/as jóvenes participantes de los Programas Sociales de Circo del Sur

En 2018 se anotaron para participar de los Talleres Comunitarios de Circo Social de Circo del Sur más de 420 jóvenes en sus distintas sedes

situadas en Capital Federal y Provincia de Buenos Aires. Mientras que el programa Cuerda Firme, se encuentra en 2018 trabajando en distintos municipios de la Provincia de Buenos Aires así como en otras provincias, con aproximadamente 250 participantes (Conversación con Mariana Rúfolo, directora ejecutiva de Circo del Sur, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Octubre 2018).

En los Talleres Comunitarios de Circo Social, los/as jóvenes tienen entre 14 y 21 años. Muchos/as (aunque no todos/as) de los/as jóvenes que se acercan a participar atraviesan situaciones de vulnerabilidad social (de acuerdo a las características recién descriptas), con algunos de sus derechos vulnerados según cada situación (vivienda, salud, educación, recreación, entre otros). En su mayoría, quienes participan de la sede Balvanera (en la cual centramos nuestro trabajo de investigación ya que trabajamos cotidianamente allí) viven en la zona sur de la ciudad de Buenos Aires (Flores, Barracas, Constitución, Balvanera, Villa Soldati, Villa Lugano, La Boca, Parque Patricios, entre otros barrios porteños), aunque se acercan jóvenes de otros barrios (especialmente de Retiro). Muchos/as de ellos/as viven en distintas villas de la ciudad de Buenos Aires, hoteles convivenciales, barrios precarizados, así como existe una minoría que vive en algún hogar convivencial. La gran mayoría se encuentra estudiando (principalmente el secundario, aunque algunos/as estudian en universidades y terciarios). Asimismo algunos/as han dejado la escuela, o no han podido finalizarla o se encuentran en la escolaridad primaria. Por lo general, no viven solos/as, sino con algún familiar, y en medida mucho menor en alguna institución como hogares. Muchos/as de ellos/as aún dependen de algún adulto/a en relación a su situación económica, aunque algunos/as trabajan también (en trabajos muchas veces precarizados). Existen algunas situaciones de maternidad/paternidad adolescente, aunque no en su mayoría.

En el programa Cuerda Firme los/as jóvenes son un poco más grandes, a partir de 17 años, y las edades de los/as participantes han variado a lo largo de los años del programa. Actualmente (2017-2018) se desarrolla en la Provincia de Buenos Aires y en otras provincias, aunque en un periodo anterior (desde el 2014) se desarrolló principalmente en la ciudad de Buenos Aires. Los/as participantes se acercan con mayores inquietudes sobre su búsqueda laboral y vocacional. Algunos/as ya han tenido experiencias laborales previas y para otros/as es su primer relación con una búsqueda o inserción en el mundo laboral.

Algunas de esas experiencias, así como los recorridos familiares, se vinculan a la precarización del trabajo[7].

3.b) Lo que los/as jóvenes participantes de Circo del Sur tienen para decir sobre sus propios recorridos[8]

1) Atravesar Situaciones de Desigualdad a través del circo

> Siempre me señalaban por ser de la villa. En el circo no ocurre eso, ahí todos somos iguales. Y eso es lo que trato de transmitirles hoy a mis alumnos, además de darles la técnica (citado en La Nación, 2016).

El joven entrevistado en la mencionada nota ha sido participante de Circo del Sur durante más de 7 años, ha participado de sus dos programas sociales, entre otros espacios de formación por los que circuló dentro del circo, y con los años se convirtió en profesor y artista dentro y fuera de la organización. Podemos observar en la narrativa con la que comenzamos este apartado, la experimentación de la desigualdad y estigmatización que atravesaba en su vida cotidiana y las diferencias con lo que le sucedía en Circo del Sur. Así como en muchos otros relatos de jóvenes participantes de Circo del Sur, en su cotidianeidad atraviesan situaciones de estigmatización y desigualdad, aunque ellos/as no las nombran por lo general con esas palabras, sí nombran el cómo los hace sentir o las consecuencias de ello en su vida cotidiana.

Gran parte de estas situaciones estigmatizantes se vinculan a las representaciones de una ciudad que, tal como describe Josefina Cingolani en el capítulo que integra esta obra, no solo es desigual, sino que permanentemente se construye y representa atravesada por la desigualdad (Cingolani, 2019). Así, vivir señalado/a por el barrio donde se habita, por la ropa que se viste, implica para muchos/as jóvenes un componente constitutivo de la experiencia vital, como se observa en la siguiente entrevista:

7 El programa Cuerda Firme ha variado a lo largo de los años. Las entrevistas utilizadas en el presente artículo fueron realizadas a jóvenes que han participado de Cuerda Firme en años anteriores (2014 a 2017).

8 Los nombres de los/as entrevistados/as fueron modificados para preservar su identidad. No obstante, en algunos casos usaremos sus nombres reales por solicitud de los/as propios/as entrevistados/as.

> Mariana [Rúfolo, fundadora y actual directora ejecutiva] y Pablo [Holgado, fundador y actual director artístico] me hablaban, no como una persona rara, sino ¿qué haces Nico?, ¿vas a hacer algo?, clavas, trapecio, lo que vos quieras. Mal que mal yo vivía en una villa, salía del circo y te llevaban para otro lado, para el lado de la delincuencia, las drogas (Entrevista Nicolás, actual profesor y ex participante de Circo del Sur, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, año 2017).

En este discurso podemos observar como Nicolás daba cuenta de la estigmatización de la gente, incluso estando acostumbrado a ello, al punto de que le sorprendiera que en circo no le hablaran "como a una persona rara". En relación a ello podemos pensar que los/as jóvenes de estos territorios geográficos (como villas o barrios precarizados en general) suelen atravesar este tipo de situaciones en su vida cotidiana, como señala el joven en la entrevista del comienzo de este apartado. Son, como comenta Chaves, siguiendo a María Luz Roa (2005):

> Itinerarios condicionados por el rechazo y la sospecha. Una constitución subjetiva en el rechazo para aquel contexto. [….] La sospecha puede suceder en la escuela, con la policía, en el centro de día o en los medios, [...] en interacción con otros vecinos de la ciudad (Chaves, 2016, p. 44).

Al respecto, Reygadas (2004) propone una perspectiva multidimensional para pensar la desigualdad, que incluye los aspectos individuales (capacidades y recursos), relacionales y de las estructuras sociales. Los tres aspectos se pueden ver en relación a los/as jóvenes que participan de Circo del Sur. Aquí, nos centraremos en el aspecto interaccional.

> Es posible identificar algunas de las principales estrategias político-simbólicas que intervienen en la construcción de la desigualdad en el ámbito de las interacciones sociales. En primer término, están todas aquellas que imputan características positivas al grupo social al cual se pertenece. […] Como complemento de lo anterior están todos aquellos dispositivos simbólicos que atribuyen características negativas a los otros grupos: estigmatización, satanización, señalamientos de impureza, rebajamiento e infravaloración de lo ajeno o extraño (Reygadas, 2004, p. 15).

Sin embargo, como describimos en un apartado anterior, no solo aquellos/as jóvenes en situación de vulnerabilidad social atraviesan por situaciones de estigmatización por parte de los/as adultos/as, sino que esto sucede también por el hecho de ser jóvenes. Retomando las discusiones que escribíamos al comienzo del artículo sobre las juventudes, podemos afirmar siguiendo a Chaves (2005) que, tanto las representaciones negativas/peyorativas como las representaciones románticas, tanto las perspectivas de derecha como las de izquierda sobre las juventudes, son todas miradas estigmatizadoras y que niegan. Como afirma Nadia Ayala acerca de sus estudiantes:

> El ser joven para la gente adulta o para el entorno es ser boludo. No poder, no saber, no ser, no tenés la capacidad porque no sos adulto. El adulto que te dice eso, se los digo [a sus estudiantes], es él el que no sabe. Es un trabajo importante, hay pibes que te siguen diciendo nonono y vos le decis sisisisi (Entrevista Nadia Ayala, ex participante y actual docente y facilitadora de Circo del Sur, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2018).

Foucault afirma al respecto que:

> Esta forma de poder se ejerce sobre la vida cotidiana inmediata que clasifica a los individuos en categorías, los designa por su propia individualidad, los ata a su propia identidad, les impone una ley de verdad que deben reconocer y que los otros deben reconocer en ellos. Es una forma de poder que transforma a los individuos en sujetos. Hay dos significados de la palabra sujeto: sometido a otro a través del control y la dependencia, y sujeto atado a su propia identidad por la conciencia o el conocimiento de sí mismo. Ambos significados sugieren una forma de poder que subyuga y somete (Foucault, 1988, p. 7).

Así, los/as jóvenes construyen su subjetividad sujetados, como la sociedad les impone. Carla afirma al respecto: "[...] muchas veces esos adultos asumen que la juventud es de una manera y que no puede ser de otra y para mí no es así no lo veo así, entonces confío en que no es así porque lo veo y me vinculo con la juventud" (Entrevista Carla, participante de Circo del Sur desde 2011 hasta 2018 en distintos programas, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2018).

Afirma Reygadas (2004) que para que la desigualdad se pueda sostener, "También se requiere preservar la separación entre las agrupaciones conformadas, por lo que entra en juego un tercer mecanismo, consistente en establecer fronteras y mantener las distancias sociales". Para este autor existen ba-

rreras físicas, legales y simbólicas (Reygadas, 2004). Retomando las preguntas planteadas por Cingolani en este libro, nos permitimos pensar en relación a las barreras o fronteras geográficas o físicas, considerando que Circo del Sur ha intentado romperlas. En su historia, la organización ha tenido talleres funcionando físicamente en distintos barrios precarizados de la ciudad de Buenos Aires (Bajo Flores, Barracas, Mataderos, barrios de la Provincia de Buenos Aires, entre otros), pero hace muchos años el Programa de Talleres Comunitarios de Circo Social y Cuerda Firme también tienen algunas de sus sedes por fuera de esos barrios y cercanas al centro de la ciudad de Buenos Aires, lo que genera que algunos/as jóvenes que suelen circular únicamente por los barrios donde viven, los que les funcionan como límite, puedan salir de los mismos a espacios que, a diferencia de otros que les son hostiles, los/as reciben y esperan.

> Nos interesa tener en cuenta la noción de límite que propone el antropólogo Ramiro Segura (2009). Según su abordaje, un límite refiere a un hecho sociológico que puede tener (aunque no necesariamente) forma espacial y no a la inversa; y que a la vez, dicha forma espacial tiende a naturalizarse y condiciona las relaciones sociales presentes. Los límites [...] tengan una traducción espacial o no, remiten a relaciones sociales, a los modos como las personas se clasifican e imaginan entre sí y a las formas en que se relacionan en virtud de tales clasificaciones e imaginarios (Cingolani, 2019, p. 80-81)

Al respecto, afirma Nadia:

> Son diferentes los talleres en donde vos vas al barrio, se ponen en juego otras cosas, donde vas al lugar donde viven y luego buscas que se trasladen. Primero en el barrio, [...] y también está bueno que los jóvenes salgan de su núcleo, de su confort y vayan a otro lugar a experimentar (Entrevista Nadia Ayala, ex participante y actual docente y facilitadora de Circo del Sur, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2018).

Así, la propuesta de Circo del Sur, invita a jóvenes que habitan condiciones de vida segregadas, a habitar espacios que les permitan atravesar dicha segregación. Experimentar nuevos circuitos en la ciudad, salir del barrio, transitar, conocer espacios, mundos, sonidos, colores.

Al respecto, afirma Nicolás sobre sus inicios en la organización: "Tenía miedo, Mariana [Rúfolo, fundadora y una de sus primeras educadoras en Cir-

co del Sur, actual directora ejecutiva] era como otra gente. Yo salía de la villa y los lugares donde me acercaba pensaban que iba a robar. Mariana pensaba distinto" (Entrevista Nicolás, actual profesor y ex participante de Circo del Sur, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, año 2017). En la entrevista citada, Nicolás da cuenta no solo de los límites, sino también de la diferencia de trato de los/as adultos/as de Circo del Sur. Steven también se manifiesta al respecto:

> El trato es muy bueno, son amigables, te indican en qué estás fallando, no te dicen no, está mal, sino que te lo dicen de una manera más suave. Yo veo gente que no puede mucho, me incluyo, a veces no me sale todo y como que es desde la positiva, lo transmiten de algún modo en palabras. Y se siente que hace bien. Yo veo a todos con sonrisas, yo también sonrío. Es un grupo feliz. (Entrevista Steven, joven participante de Circo del Sur, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, año 2018).

Por su parte, Carla afirma:

> En Circo del Sur para mí es como si todos fueran madres y padres o hermanos o amigos. Llegas y te abrazan, y cómo estás y en qué andas. Si no nos vemos hace mucho tiempo, contame la facultad, esto y lo otro. Es un lugar donde podes pedir ayuda, pedir orientación si tenés alguna duda de algo o estás desorientado sobre hacer algo en relación a lo que fuere, con las preguntas que se te ocurran, en lo personal por ejemplo. Es eso, vincularte, creo que todos los adultos del circo dan todas las herramientas posibles para que el paso por la adolescencia y la futura madurez/adultez sea un poco más amena y vos te puedas vincular con la gente que realmente te hace bien y alejarte de los lugares que te hacen mal o no están buenos. Más que nada eso (Entrevista Carla, joven participante de Circo del Sur desde el año 2011 en distintos proyectos, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, año 2018).

2) Posicionamiento de los/as jóvenes ante discursos estigmatizantes y su vinculación con su paso por Circo del Sur

> Los chicos y chicas que empiezan su primera vez en Circo del Sur, […] los veo que están re tímidos, no tienen muchas ganas de hacer la actividad y demás y los ves el último día de las muestras o las últimas clases

> de año y están re copados, las pibas nerviosas, maquillándose, que el vestuario (Entrevista Carla, joven participante de Circo del Sur desde el año 2011 en distintos proyectos, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, año 2018).

> Existen distintas formas de posicionarse, diversas prácticas de subjetividad, es decir, operaciones que pone en juego el sujeto en esa situación de expulsión. Las prácticas de subjetividad permiten rastrear las operaciones que despliegan los sujetos en situaciones límite y las simbolizaciones producidas. La pregunta por las prácticas de subjetividad, por los modos en que los chicos se constituyen en particulares circunstancias es también la pregunta por la eficacia de dispositivos como la escuela, en la cual los sujetos pasan [...] parte de sus vidas. ¿En qué medida el tránsito por la escuela [u organizaciones como Circo del Sur] deviene experiencia de construcción subjetiva? ¿En qué medida pasar por ella supone salir transformado? (Duschatsky y Corea, 2011, p. 20-21).

Plantean Duschatsky y Corea (2011) que existen tres modalidades subjetivas de habitar la situación de expulsión social antes descripta y en la que viven muchos de los/as jóvenes participantes de Circo del Sur: la desubjetivación, la resistencia y la invención. La desubjetivación, no es un estado puro, sino que refiere a:

> Un no poder hacer casi nada con la situación, [...] un modo de habitar la situación marcada por la imposibilidad, estar a merced de lo que acontezca habiendo minimizado al máximo la posibilidad de decir no, de hacer algo que desborde las circunstancias. Se trata de un modo que despoja al sujeto de la posibilidad de decisión y de la responsabilidad, [...] una posición de impotencia, a la percepción de no poder hacer nada diferente con lo que se presenta (Duschatsky y Corea, 2011, p. 72, 73, 83).

Nadia, refiriéndose a sus estudiantes afirma su intención como docente de generar una posición diferente:

> Es un trabajo de nosotros como adultos en la clase, mostrarles su potencial. Los pibes vienen apichonados, yo no sé nada, no hago nada, no puedo nada. Yo pregunto en qué sos bueno: la mayoría de los varones dicen yo sé dormir re bien y todos se ríen y yo les digo que es super

> bueno porque no todos duermen bien ni de corrido, algunos se despiertan con cualquier ruidito, así cargas la batería (Entrevista Nadia Ayala, ex participante y actual docente y facilitadora de Circo del Sur, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2018).

Saintout (2013), por su parte, afirma que existen distintas formas de respuesta por parte de los/as jóvenes a lo que se dice sobre ellos/as en los medios de comunicación (y podríamos agregar en la sociedad en general). Una de ellas es la que podemos observar en los/as jóvenes descriptos por su profesora en la entrevista recién citada, que es una lectura dominante o preferencial: cuando se acepta el discurso exactamente como es presentado, sin réplicas, sin considerar las condiciones sociohistóricas de producción del mismo, y considerado como un destino sin posibilidades distintas. Esto, en algunas ocasiones ocurre incluso por parte de los/as mismos/as jóvenes en situación de vulnerabilidad social que se ven a sí mismos/as o a sus compañeros/as, vecinos/as, amigos/as como los causantes del malestar social (Saintout, 2013). Muchas veces así los discursos estigmatizantes existentes sobre ellos/as incluso los/as empujan a actuar de determinadas maneras que son las que se esperan de ellos/as.

En la misma entrevista, Nadia da cuenta de lo que le sucedió a ella en su propio proceso cuando comenzó a hacer circo, dando cuenta de otra forma de habitar la situación:

> Viviendo humilde, familia humilde, pero laburadora, una mirada machista como cualquier otra familia en donde la nena es la nena, el nene puede salir a jugar a la pelota. Además de la fragilidad. Yo a los 13 años parecía una nena mucho más pequeña. Físicamente no era una mina imponente, corpulenta, un viento me volaba, yuyito [...] de pasto [...]. No me dejaban salir a ningún lado, porque soy nena, pequeña, frágil (Entrevista Nadia Ayala, ex participante y actual docente y facilitadora de Circo del Sur, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2018).

Podemos vincular así al discurso de su familia con el modo de habitar la situación que Duschatsky y Corea (2011) denominan resistencia y que: "Expresa cierta actitud de defensa, algo así como un modo de abroquelarse para protegerse de los efectos riesgosos que acechan la existencia [...]. Es un obstáculo porque impide que una subjetividad se altere para poder enunciarse en las nuevas condiciones" (Duschatsky, Corea, 2011, p. 77-78).

Sin embargo, Nadia misma plantea, tanto desde el relato de su propia vida como de la de sus estudiantes, que se puede habitar la situación desde la invención, transformándola y cómo Circo del Sur y su familia la ayudaron para eso:

> Una de las tantas veces me mandan a comprar el pan, [...] yo sabía que mi hermano estaba en este nuevo galpón que se había construido [donde funcionaba el circo]. [...] Ahí hacían acrobacias y tiraban patadas, en el comedor. Al finalizar el año vino todo el circo, hicieron una función, yo no recuerdo a mi hermano pero recuerdo a una chica que volaba, [...] y yo me quedé fascinada con esa chica que volaba. Me mandan a comprar el pan, me hago la dolobu y me voy al galpón. [...] Yo no tenía miedo, pero sí iba precavida, puede pasar cualquier cosa. [...] Fui a curiosear. Me asomo a la puerta, se asoma una chica y me dice [...] vení pasa. Y parapadeo y me cuelga en el trapecio, en ese instante [...]. Vení probá (Entrevista Nadia Ayala, ex participante y actual docente y facilitadora de Circo del Sur, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2018).

Asimismo, refiriéndose a sus estudiantes plantea:

> Había uno que no le copaba nada la parte de taller de su escuela técnica, yo fui a una escuela técnica… se quería cambiar, decía que era una cagada. Y yo le explico que a través del circo, la parte de herrería no es solo para hacer una reja para una ventana, podes hacer trapecios, y es otra forma de aplicar la herrería. [...] Empezó a mirar su práctica de taller de otra manera, con otra expectativa: [...] Puedo hacer y transformar y vender. [...] La pasó mucho mejor (Entrevista Nadia Ayala, ex participante y actual docente y facilitadora de Circo del Sur, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2018).

Steven afirma sobre su propia experiencia:

> La primera vez con una clava [de malabares] no podía ni darla vuelta. Pasó un mes y ya podía con tres clavas y me sentía re aa!! Toda la emoción se me sale. Es una emoción que no creo que se pueda comparar con muchas cosas (Entrevista Steven, joven participante de Circo del Sur, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, año 2018).

En estos discursos queda clara la forma de habitar las situaciones de expulsión social, como era para Nadia, entre otras cuestiones, la peligrosidad del barrio. Así, se habita la situación desde una posición de invención que:

> Pone de relieve la producción de recursos para habitar la situación. Se trata de hacer algo con lo real, de producir aberturas que desborden la condición de imposibilidad, de producir nuevos posibles [...]. Se trata de la construcción de una posición de enunciación que grafica la búsqueda de un "poder ser" en el borde de un "no poder". Las operaciones de subjetivación se plantean allí donde opera la imposibilidad [...] y se gestan posiciones subjetivantes en condiciones de desubjetivación (Duschatsky y Corea, 2011, p. 78-79).

La posición de invención, así como aquella adoptada por los/as jóvenes entrevistados/as, permiten entonces cuestionar situaciones de expulsión y estigmatización atravesadas en la cotidianeidad por su condición de jóvenes y/o por su condición social, vinculándolos a un sentido político y un contexto sociohistórico. Esto permite posicionarse en lo que Saintout (2013) denomina como una lectura que resiste o critica a los discursos hegemónicos. Por eso, observamos en el recorrido de muchos/as jóvenes participantes de Circo del Sur que hacen lo posible por distinguirse, con mayor o menos éxito al respecto, considerando la posibilidad de transformar y elegir en relación a sus propias vidas. Carla afirma al respecto:

> En febrero del 2014 hago el curso de ingreso a la Universidad de Lanús, no quedo, curso intensivo y no entro. Derrumbe, terrible, qué hago con mi vida, no sé qué hacer. Igual no fue tan fatal. Mi vieja me ayudó un montón. En septiembre más o menos empieza Cuerda Firme (Entrevista Carla, participante de Circo del Sur desde 2011 hasta 2018 en distintos programas, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2018).

Allí podemos observar en su discurso también la inclusión de su paso por un Cuerda Firme en Circo del Sur como algo importante en ese momento de su vida. También afirma sobre cuando comenzó en Circo del Sur:

> Conocí el lugar, me enamoré perdidamente, como veras, no dejé de ir al Circo del Sur. Lo que me gusto y me ayudó de ese año 2011, de Circo

> del Sur, CHELA[9] y los profesores que tuve en fotografía, fue que decidí completamente lo que quería hacer después: estudiar fotografía y cine después. Ayudo muchísimo […] Ese año 2011 de fotografía fue como abrir más puertas y caminos de qué quería hacer yo después (Entrevista Carla, participante de Circo del Sur desde 2011 hasta 2018 en distintos programas, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2018).

También podemos observar en otra participante de ambos programas Sociales (Talleres Comunitarios de Circo Social y Cuerda Firme) su referencia a la experiencia atravesada por ella en Circo del Sur:

> No se queden con el no puedo, porque el no siempre lo van a tener, tenés que ir con el sí, con el que lo vas a lograr, [...] es por tus propias ganas, si vos te querés superar lo vas a lograr, está solamente en la confianza que se tiene en uno mismo (Citado en Responsabilidad Social TV, 2016).

Carla, a quien mencionábamos anteriormente y quien fue participante de Cuerda Firme en una versión donde los/as jóvenes realizaban circo combinado con una capacitación en Manual Testing[10], opina:

> Yo la verdad mucho de testing, si no hubiera sido por esta oportunidad jamás me hubiera puesto a estudiar testing. Y tampoco conocía demasiado. Me copaba porque había un día que teníamos actividad con elemento y demás que no era con el profesor que teníamos de testing. [...] Estuvo bueno, aprendimos mucho, conocí a mis compañeros, cada uno tenía un caso particular, se abrieron a contar su vida, sus temores. Eran chicos mas jóvenes que yo que capaz estaban terminando el secundario y demás y contaban sus inquietudes para conseguir trabajo y demás. Sé que varios de ellos están trabajando gracias a ese curso y para mí está fantástico (Entrevista Carla, participante de Circo del Sur desde 2011 hasta 2018 en distintos Programas, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2018).

9 Lugar donde se desarrollaban muchos de los talleres de Circo del Sur en el momento en que Carla comenzó a participar.

10 "Procesos que permiten verificar y revelar la calidad de un producto de software" (Información obtenida de: http://www.cessi.org.ar/ver-noticias-globant-presento-la-tercera-edicion-de-testear-766/).

En este contexto, Cuerda Firme es un proyecto que les propone pensarse desde otros lugares. Abrir el abanico de posibilidades en relación a lo laboral, para repensar deseos, capacidades, potencialidades y dificultades, que permiten cuestionar los recorridos pre-destinados a estos/as jóvenes, no a nivel contextual, pero sí de manera individual y grupal.

Así, podemos observar desde el propio discurso de los/as jóvenes cómo manifiestan que el paso por la organización puede contribuir en el hecho de sostener una posición de invención, cuestionando los lugares dados y abriendo nuevas posibilidades, en distintas situaciones de la vida de ellos/as mismos/as y/o sus compañeros/as. Ahora bien, ¿qué sucede con aquellos/as jóvenes que no tienen tanto éxito en sus recorridos? ¿Es meramente una cuestión individual? ¿Qué sucede con el contexto que los/as rodea y los discursos hegemónicos que en la sociedad circulan? ¿Qué diferentes posibilidades tienen estos jóvenes?

Es así que los recorridos desde la invención, enmarcados en un contexto de complejidad (que describimos anteriormente) no suceden sin dificultades y tensiones. La mayoría de los/as participantes de Circo del Sur son jóvenes que provienen de familias, e incluso barrios, donde la accesibilidad a los estudios terciarios y universitarios se ve dificultada, donde gran parte de los trabajos de los/as adultos/as a su alrededor son precarizados y no necesariamente fueron producto de una elección propia, sino de un oficio o profesión familiar, o que permite el sostén económico. Todo ello en el marco de una sociedad que, como relatábamos anteriormente, estigmatiza a las personas de estos barrios. Al respecto, podemos leer en el discurso de Nadia:

> Cuando terminé la escuela, yo la verdad que quería estudiar algo, no me acuerdo qué, [...] termine el secundario [...] y mis viejos querían que trabaje. Para ellos era lo importante el trabajo, creo que nunca se les cruzó por la cabeza que estudie. Yo estaba entre que me gustaba lo que me invitaba a hacer el circo, la presión de la casa (Entrevista Nadia Ayala, ex participante y actual docente y facilitadora de Circo del Sur, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2018).

Otras contradicciones y tensiones respecto a la participación en estos espacios, se vinculan a la importancia brindada en nuestra sociedad al arte, que, en muchas ocasiones se desvaloriza. Las posibilidades de realizar actividades artísticas, deportivas, entre otras son acotadas por lo general para estos/as jó-

venes que participan de Circo del Sur. Desde la mirada adultocéntrica existen representaciones sociales ligadas a el/la joven como ser no productivo/a, ya que se considera que el tiempo laboral asalariado es el único importante, y no se brinda importancia a espacios como el atravesado con tanto trabajo, esfuerzo y dedicación como el realizado por los jóvenes en Circo del Sur (porque hacer circo u otro arte afín no es tarea sencilla ni sin esfuerzo). Como se observa en esta entrevista:

> Para mí es una actividad como si fuera un deporte, tiene la misma importancia y el mismo peso que un deporte de alto rendimiento, y los adultos y el circo, muchos no se imaginan por lo general lo que es un trapecio o hacer algo en tela, aunque [...] [los/as adultos/as] se pueden llegar a imaginar pero siempre en el circo hay hippies, te encasillan a vos como un hippie muerto de hambre. Ese es el prejuicio general del circo. Pero cuando van a sacar la entrada del Soleil, ahí no son hippies, son artistas de no sé qué. Es el prejuicio general de una parte de la sociedad. Pero después tengo mucha parte de mi familia, mis tías también que ya les cuento tanto del circo, vinieron mil veces a las muestras, conocen las caras de las coordinadoras. El circo es algo super importante y te ven a vos anímicamente de otra manera y saben que aporta un montón (Entrevista Carla, participante de Circo del Sur desde 2011 hasta 2018 en distintos programas, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2018).

Asimismo, la entrevista recién citada refleja otra de las representaciones sociales existente sobre las juventudes, que es el considerarlos/as desinteresados/as, sin deseo, tal vez al confundirlos/as con que no les interesa lo que las instituciones adultas les ofrecen (Chaves, 2005). Un ejemplo lo podemos encontrar en el hecho de que muchas de las actividades del Programa de Talleres Comunitarios de Circo Social de Circo del Sur suceden los días sábados, o luego del horario escolar o laboral, incluso en horas de la noche. Como sucedía en 2017 con Steven, quien hacía tres talleres de corrido, pasando todo el sábado en Circo del Sur:

> Y empezamos y practicamos, acá eran más malabares y allá más acrobacia y se complementaba y me re encantaba hacer todo y como que algo que te gusta hacer lo seguís haciendo y lo seguís haciendo y ni te das cuenta ni cómo pasa el tiempo. Y me encantaba e iba todos los sábados

> [...]. [Con el taller de maquillaje] le preguntamos si se podía seguir viniendo [...] y al final terminamos viniendo todos los sábados (Entrevista Steven, joven participante de Circo del Sur, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, año 2018).

En este sentido, podemos considerar que el hecho mismo de acercarse a participar de una actividad artística, como propone Circo del Sur, es para los/as jóvenes una toma de posición ante las barreras físicas y simbólicas que sostienen la desigualdad. Como afirma Nadia:

> A la gente no le llega el arte, cualquier tipo de arte. Y a los que les llega el arte, a los pibes que tienen alguna oportunidad por la escuela, taller u otra cosa, las familias lo ven como una cosa de ocio, una cosa que no les serviría para la vida. No les llega por no acceso, por no chance de oportunidades [...]. Si accede los padres tienen una mirada de juzgar a cualquier tipo de arte. Ya es una piedrita más. Al pibe, al ser humano le cuesta expresarse, tocarse, mirarse, sostener la mirada con el otro, hablar, charlar de lo que te pasa, cuantos adolescentes hablan de lo que les pasa con los papás (Entrevista Nadia Ayala, ex participante y actual docente y facilitadora de Circo del Sur, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2018).

De esta forma, en la acción misma de acercarse a un espacio donde se trabaja a través del arte están produciendo lugares nuevos, desde la invención y posicionándose ante los discursos estigmatizantes, desde un lugar artístico y de creación:

> Afrontar la nueva situación [...] requiere poner a jugar todos los mecanismos subjetivos y colectivos a fin de construir nuevos patrones de referencia. Invención que en tanto potencial creador y diversidad de recursos psíquicos, implica un acto en salud [...]. La posibilidad de reflexionar sobre la experiencia y el proceso, de interrogar e interrogarse sobre las condiciones de producción de una y otra situación, dará lugar a la posibilidad de un proceso de empoderamiento, desafiando las relaciones de poder que determinaron la situación de calle y vulnerabilidad" (Pipo, 2011, p. 255).

3) Lo que significa Circo del Sur en los recorridos de vida de algunos/as jóvenes

> Para mí fue como un hogar o algo parecido. Me ayudó en un montón de cosas, me hablaron de un montón de cosas. Yo era muy de la calle y ellos como que me hablaban y me enseñaban cosas (Entrevista Nicolás, actual profesor y ex participante de Circo del Sur, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, año 2017).

Circo del Sur se convierte para muchos/as jóvenes en un espacio importante, diferenciado de otros por los que circulan en sus vidas cotidianas, donde son señalados/as por su condición de jóvenes y por su condición socioeconómica. Es para muchos/as de ellos/as una de las pocas instituciones por las que circulan por fuera de la familia (aunque muchos/as de ellos/as están escolarizados, o trabajan, su vínculo con la institución escolar o laboral es distinto). Por empezar, lo señalan como un espacio importante para ellos/as, incluso en el discurso de Nicolás es mencionado como un hogar, o una familia, como en el discurso siguiente: "Era como una familia, entonces yo quería ser parte de esa familia" (Citado en Tv Pública, 2016).

De esta manera, el paso por Circo del Sur se inscribe como un punto importante, de marca en la trayectoria de sus vidas, como podemos observar en las siguientes entrevistas:

> Cuando ingresé encontré un mundo muy diferente, donde todos los chicos se abrazaban, se conocían y estaban todos muy concentrados en sus técnicas. [...] Cambié mucho. (Citado en Tv Pública, 2016).

> Vuelvo a mi profe de circo Mariana, previo a los 18, previo a la adolescencia. Una vuelta le pregunto no sé si la edad o qué y le pregunto si tenía hijos y me dijo que no porque a ella le gustaba viajar por el mundo. Y yo me dije: ¿Viajar por el mundo? ¿Y no tiene hijos? [...]. Y con la misma intención que te lo cuento me pasa con las adolescentes ahora, que les digo tengo 31, no tengo hijos y viajo por el mundo. ¿Y no tenés hijos? La respuesta automática de cualquiera que vive en un barrio que tengas más de 20 o 22 y no tengas hijos. Hoy en día para los adolescentes, para los niños, niños de 10, no se les ocurre. Toda la gente que ellos ven como adultos tiene hijos. Para mí en ese momento lo que me

> dijo Mariana fue bastante radical porque dije yo tampoco hasta los 25, desde los 25 me voy a hacer cargo, antes me voy a hacer cargo de mi vida. [...] Y viajar por el mundo, yo subirme a un avión, yo desde acá, desde este lugar, no, ni a palos había chance (Entrevista Nadia Ayala, ex participante y actual docente y facilitadora de Circo del Sur, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2018).

Así, podemos ver en los discursos recién citados algunas transformaciones en sus vidas influenciados/as por su paso por Circo del Sur, en el caso de Nadia cómo algunas decisiones respecto a su proyecto de vida se vieron influenciadas por su vínculo con sus profesores/as. Siguiendo esta idea, podemos afirmar retomando a Vommaro que Circo del Sur (así como otras instituciones trabajadas por este autor) puede ser:

> Una experiencia que transformó las subjetividades individuales y colectivas. [...] En este punto encontramos productivo trabajar con el concepto de epifanía o punto de viraje, que Vázquez (2007) define siguiendo a Denzin como 'los puntos de viraje que alteran las estructuras significativas fundamentales de la vida de una persona', y como los cambios 'que se producen en relación con un momento fundamental que trastoca todos los demás aspectos de la vida de las personas' (Vázquez, 2007, p. 3. En: Vommaro, 2012, p. 70).

Asimismo, como menciona Nadia, relacionarse con otros/as pares, y poder tomar a un adulto/a por fuera de la familia y la comunidad de origen como referencia, permite abrir un mundo de nuevas posibilidades. Así, podemos afirmar siguiendo los discursos de los/as jóvenes que, desde su perspectiva, existe en Circo del Sur un ámbito donde se genera *un espacio diferenciado* del que transitan en su vida cotidiana. Nicolás plantea: "Ayuda a despejarte, porque a mí me pasó lo mismo. Tuve un montón de problemas de chico, sé que funciona para mí, funciona para los demás" (Entrevista Nicolás, actual profesor y ex participante de Circo del Sur, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, año 2017). De esta forma, "La elección singular de participar del proyecto conlleva la decisión de hacerlo [...], pudiendo interrogar e interrogarse desde una posición crítica, donde el sujeto pone a jugar su responsabilidad, autonomía y libertad [...], [que] son condiciones a construir." (Pipo, 2011, p. 253-254). Por su parte, otro joven, participante del programa Cuerda Firme señala al respec-

to: "Nos abrió un poco la mente a todos en el grupo, tanto para conocer gente nueva, como nuevas experiencias y herramientas" (citado en Responsabilidad Social TV, 2016). Así, Francisco señala no solo la apertura a nuevas experiencias, la construcción de autonomía, sino también remarca la importancia de hacerlo junto a otros/as. Como afirma Arrúa (2009), la construcción de autonomía es en relación con otros/as, lo que se puede observar también en el siguiente discurso y su utilización del plural:

> Volvemos de Perú. Y algunos de nosotros seguimos con el grupo y otros como que dejaron. Y ahí nos proponen armar Raíz de Circo. [...] Empezamos a hacer funciones en diferentes lugares. En CHELA empezaron a hacer talleres para niños y nos ofrecieron clases. Dábamos clases, [...] empezamos a hacer viajes. Se empezó a incorporar gente nueva que no venía de ningún barrio. [...] Se fue armando un grupito (Entrevista Nadia Ayala, ex participante y actual docente y facilitadora de Circo del Sur, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2018).

Podemos observar que ella habla siempre en plural, haciendo referencia a un *proceso grupal*, atravesado junto a otros/as como parte esencial del mismo. "Subjetivarse es ser sujeto, con otros. Así, las subjetividades producidas en la dinámica territorial expresan la construcción comunitaria. Participar de lo común en tanto sujeto también es una práctica subjetivante" (Vommaro, 2012, p. 68). De esta forma, se le brinda importancia a lo grupal, lo comunitario.

Así, estas experiencias relatadas por los/as propios/as jóvenes dan cuenta de las ideas planteadas por Foucault de que el problema actual no es liberar el individuo del estado y sus instituciones, sino del tipo de individualidad e individualización con la que se vincula el estado, fomentando nuevas formas de subjetividad. Formas de subjetividad(es) que, podemos agregar, son construidas de modo colectivo, comunitario, con otros (Foucault, 1995). Pérez Islas (2010) afirma al respecto que:

> En nuestras sociedades latinoamericanas lo comunitario, lo grupal o gregario tiene una presencia mucho mayor en nuestra cultura, en nuestros orígenes. Y los muchachos y muchachas asumen parte de esas tradiciones. No estamos ante la imagen del individuo, del joven, que anda solo enfrentándose con el mundo, sino que, por un asunto de sobrevivencia, buscan estar junto a otros para protegerse mutuamente, en condiciones y espacios que cada vez son más agresivos hacia ellos (p. 82).

Al respecto se manifiesta una joven participante de Cuerda Firme y también de Talleres Comunitarios de Circo Social en una entrevista: "Terminé un curso con las mejores personas porque conformamos un grupo gracias a Circo Social del Sur [actualmente Circo del Sur]" (Citado en Responsabilidad Social TV, 2016), marcando así su sentimiento de pertenencia y los intercambios relacionales que tuvieron apropiaciones en su vida, más allá del curso que ella nombra. De este modo, se constituye en un espacio donde atravesar nuevas experiencias, *un espacio de pertenencia* y donde intercambiar con otros/as. Dice Nadia al respecto en su propia experiencia: "Cuando viene alguien nuevo tenía esta intención de ayudarlo, [...] te haces amigo y lo ayudas a que le salgan las cosas" (Entrevista Nadia Ayala, ex participante y actual docente y facilitadora de Circo del Sur, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2018).

Estos dichos de los/as jóvenes se vinculan con los objetivos de Circo del Sur mencionados anteriormente, ya que busca fomentar un espacio de autonomía y creación donde los/as jóvenes sean protagonistas de sus propias vidas. De esta forma en Circo del Sur, a diferencia de otros lugares por los que circulan, los/as jóvenes encuentran un espacio donde expresarse verbal y corporalmente, donde pueden opinar y que su opinión sea valorada, y se los considera como seres completos, capaces, con saberes y experiencias. Señala un joven al respecto:

> A mí me aportó perdida de vergüenza, yo soy bastante vergonzoso, me hizo soltarme más, hizo que confíe en mí y que sepa que si puedo, que si me lo propongo, voy a poder. [...] Es eso es para superarse a uno mismo (Citado en Tv Pública, 2016).

Así, se les propone a los/as jóvenes que sean protagonistas del hecho artístico, incluso participando activamente de muestras que se realizan hacia fin de año. Para Steven fue tan importante que lo menciona por su propia cuenta en nuestra entrevista al preguntarle qué nos quería contar:

> La presentación del año pasado fue muy nerviosa para mí porque nunca había estado, entonces empecé de cero en todo. Vi gente que venía de 3, 4 años y la gente que estaba conmigo estábamos todos perdidos. Al momento de decidir qué hacer te dan hasta mitad de año o un poco más y en un punto te dicen de acá a fin de año tenés que practicar

> para la presentación. Tardé dos clases en decidir. Al final dije voy por las clavas. […] Mi sonrisa es porque me salió. […] Me re encantó y por esa emoción de me salió, dije 'vuelvo al circo' (Entrevista Steven, joven participante de Circo del Sur, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, año 2018).

Allí, podemos dar cuenta, por un lado de la decisión propia de elegir las clavas, luego de sus sensaciones y la importancia que le brindó a ser protagonista de la muestra de fin de año. A diferencia de lo que ocurre en general con los/as jóvenes que son hablados/as por otros/as, los/as adultos/as, y que describimos en el primer apartado del presente artículo. De esta forma, "Ser vistos = ser reconocidos. Este rol de ser actor, de ser alguien que crea. […] Esta versión de sí, actor, adolescente, creativo, muy diferente de ´idea de peligrosidad´, […] permitió al menos interrogar el imaginario social y las significaciones imaginarias asociadas" (Pipo, 2011, p. 254).

En este sentido, advertimos que esta manera de pensar a los/as sujetos/as "destinatarios/as" se acerca a la perspectiva de Maritza Montero, quien propone que "lo comunitario incluye el rol activo de la comunidad, su participación. Y no solo como invitada, o como espectadora aceptada o receptora de beneficios, sino como agente activo con voz, voto y veto" (Montero, 2004, p. 31). De esta forma, se considera a los/as jóvenes como actores sociales activos que proponen modalidades de participación social a través del arte. Como afirma Carla claramente hablando de las muestras de fin de año:

> Los más viejos por lo menos de los talleres comunitarios ya tenían como esa libertad de poder hacer cosas con sus números en las muestras, aportarle trucos que vieron en internet, que algún compañero le paso de otro taller, lo que fuere, y no hacer una coreografía que le puso el profesor, poder crear tu numero. La mayoría de las veces, […] los últimos años fue así, cada uno mostraba trucos que le habían gustado y el profesor te ayudaba a perfeccionarlos y a desarrollarlos, y a pulirlos y a unir uno con otro, pero no es que te imponen algo sino que vos vas investigando y si te gusta ir por ahí lo agarras y ellos te ayudan (Entrevista Carla, participante de Circo del Sur desde 2011 hasta 2018 en distintos Programas, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2018).

Así, se conforma en un espacio de *empoderamiento*, donde los/las jóvenes trabajan cuestiones que, más allá del Circo, tienen *apropiaciones para su vida*

cotidiana, que de hecho es parte de los objetivos de Circo del Sur. Como señala un joven que ha sido participante y profesor de Circo del Sur:

> El circo me enseñó bastantes cosas, una es superarme a mí mismo. Para aprender todas las técnicas tenés que superarte a uno mismo. […] El circo me enseñó algo muy grande y es que tengo dos opciones: o me rindo o lo intento todas las veces posibles. Y una vez que llegue a dominar la técnica, no es el éxito dominar la técnica sino el intentar constante (Citado en Tv Pública, 2016).

Nicolás, por su parte afirma: "A mí me cambió un montón, porque el hip hop es una danza callejera […]. Aprendí mucho en el circo a no competir con los compañeros, me sirvió un montón, hacer más amigos, querer más a la gente" (Entrevista Nicolás, actual profesor y ex participante de Circo del Sur, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, año 2017). Así, ambos jóvenes dan cuenta y resaltan aprendizajes que realizaron en el circo más allá de la técnica específica, y lo que también aporta a la construcción de subjetividad. Como afirma otro joven: "[…] Me interesa más crecer más como persona porque me enseñó a tener más autoestima, sonreír más, o sea te reís mucho en una clase de circo, te conoces a vos mismo tanto por dentro y físicamente, o sea emocionalmente y físicamente" (Citado en Tv Pública, 2016).

Carla por su parte afirma sobre una situación en la cual en una muestra de un taller avanzado tuvo un problema con su vestuario:

> Todos me felicitaron y yo decía ¿en serio? Se me quedó el vestido enganchado de la tela con un nudo. Me río al contarlo como anécdota. Para mí también fue un aprendizaje, y como solucionar rápido y de la forma más elegante posible algo que tiene que ser ya. Había un tiempo una música y teníamos que terminar el número porque no podía terminar mal así de la nada (Entrevista Carla, participante de Circo del Sur desde 2011 hasta 2018 en distintos programas, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2018).

4) Cerrando para abrir: Circo del sur como territorio

Podemos observar en todos los discursos de los/as jóvenes analizados en este trabajo que desde Circo del Sur, se intenta generar nuevas condiciones de posibilidad para las trayectorias de los/as jóvenes, un espacio donde atravesar/

crear prácticas culturales, donde repensarse y habilitar nuevas posibilidades, un espacio donde se los/as escucha, que los/as piensa como protagonistas de la experiencia, sujetos activos, pensantes, creativos. Institución que acompaña sus posicionamientos ante los discursos estigmatizantes y que a través de su práctica los disputa.

Son los/as mismos/as jóvenes quienes nombran y consideran a la experiencia atravesada en la organización como transformadora y subjetivante. De esta forma, podemos considerar que Circo del Sur se afirma como territorio en la conformación de subjetividades juveniles, siguiendo a Carballeda (2015) quien considera que las instituciones pueden ser consideradas como territorio en la vida de los/as jóvenes. De esta manera, el territorio deja de ser considerado únicamente en sentido geográfico. Llanos Hernandez (2010) coincide en que la conceptualización de territorio se ha complejizado respecto de la tradicional y ya no incluye únicamente los territorios definidos geográficamente. En el capítulo de Cingolani (2019) que conforma este libro se señalaba la necesidad de diferenciar entre espacio y lugar. Asimismo, se señala que:

> Tomaremos los aportes de Duhau y Giglia (2008), quienes definen el habitar como un proceso de significación, uso y apropiación del entorno que se realiza en el tiempo a través de un conjunto de prácticas y representaciones que permiten al sujeto colocarse dentro de un orden espacio-temporal y al mismo tiempo establecerlo (Cingolani, 2019, p. 68).

Afirma Carballeda en relación a ello que:

> Es en el territorio donde se construye la identidad y la pertenencia como forma de cohesión social. […] El territorio se asocia a la idea de lugar como una construcción elaborada desde reciprocidades e intercambios, en definitiva desde lo relacional. Por otra parte, es en el territorio donde se construye la identidad, desde su constitución como un universo de valores que un sujeto comparte e intercambia con su comunidad de pertenencia, […] las instituciones en tanto territorios, se constituyen como una compleja trama simbólica en permanente movimiento y construcción de subjetividad. […] Son textos a ser leídos, escrituras, que hablan de las construcciones simbólicas de quienes los habitan, de cómo se construye el sentido de la vida cotidiana, desde la cimentación de significados, hasta la resolución de problemas prácticos (Carballeda, 2015, p. 8-9).

Así, Circo del Sur se conforma como espacio subjetivante. De esta forma, las experiencias de arte y transformación social, como Circo del Sur, se constituyen en:

> Espacios para la experimentación, la expresión, el juego, la sociabilidad, la construcción de relatos, la promoción de la solidaridad, la conformación de vínculos con otros, la construcción de nuevas miradas, la apertura a nuevos colores y la puesta en escena de nuevos sonidos (Roitter, 2009, p. 1).

Como afirma Nadia: "El circo es un abanico de colores, es multidisciplinario, todos encajan" (Entrevista Nadia Ayala, ex participante y actual docente y facilitadora de Circo del Sur, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2018). De esta forma, se podría pensar que se trabaja efectivamente desde un paradigma de protección integral de derechos de niños/as y adolescentes en una experiencia concreta. Cuestionar el rol pasivo, estigmatizante y negativizante atribuido a las juventudes, se erige como espacio para cuestionar la desigualdad y para ampliar el acceso a derechos.

Queda aún mucho camino por recorrer, espacialmente en relación a lo vinculado a la perspectiva que aún sigue existiendo sobre los/as jóvenes en nuestra sociedad. Desde esta organización así como muchas otras, se trabaja con los/as jóvenes generando espacios de subjetivación y transformación social. Como afirma Carla: "Una vez fui a ver un espectáculo que el artista decía que el circo es un viaje. Y para mí eso fue en breves palabras tal cual lo que es el circo. El circo te abre puertas de donde quieras" (Entrevista Carla, participante de Circo del Sur desde 2011 hasta 2018 en distintos programas, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2018). Sin embargo, el camino de ese viaje por recorrer es largo, más aún si lo consideramos a nivel social, en el punto en que las condiciones sociales de producción de la desigualdad y los discursos adultocéntricos sobre los/as jóvenes aún se perpetúan. Las experiencias de arte y transformación social como Circo del Sur intentan visibilizar estas cuestiones y, al buscar potenciar el protagonismo, cuestionamiento y creatividad de los/as jóvenes, poder abrir nuevas puertas para quienes participan de la organización y, al mismo tiempo, cuestionar en la práctica misma y desde una respuesta artística, los discursos hegemónicos respecto de las juventudes. Así, jóvenes que viven, como planteaba Cingolani (2019) al comienzo de este volumen, en situaciones desiguales en una ciudad que también es desigual, pueden atravesar

por lugares diferenciados como el generado por Circo del Sur, fomentando así que existan dentro de un marco que en general les es hostil y desigual, espacios de protagonismo y autonomía de los/as jóvenes, posibilitando así transformaciones personales y sólidos cuestionamientos hacia la matriz desigual, adultocéntrica y estigmatizante que caracteriza a nuestras sociedades.

Referencias bibliográficas

Bourdieu, P. (1990). La juventud no es más que una palabra. En: Sociología y Cultura (pp. 163-173) México, Grijalbo. Recuperado de: http://es.slideshare.net/Antichristian333/bourdieu-la-juventud-no-es-ms-que-una-palabra/

Carballeda, A. (Julio 2015). La intervención del Trabajo Social en el campo de la Salud Mental. Algunos interrogantes y perspectivas. Revista Margen (77). Recuperado de: http://www.margen.org/suscri/margen77/carballeda77.pdf/

Cebrelli, A. (2014). Representaciones de jóvenes mujeres wichis en medios y en la industria cultural. Otredad(es) y trayectos (des)encontrados. En Bergesio, Burgos y González Perez. Mapas comunicacionales y territorios de la experiencia. XV Congreso Redcom. UNJU. Recuperado de: http://www.academia.edu/14884521/Representaciones_de_j%C3%B3venes_mujeres_wichis_en_medios_e_industrias_culturales_2/

Chaves, M. (2005). Juventud negada y negativizada: Representaciones y formaciones discursivas vigentes en la Argentina contemporánea. Última década, *13* (23), 09-32. Recuperado de: https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22362005000200002/

Chaves, M. (2006). *Los espacios urbanos de jóvenes en la ciudad de La Plata* (Tesis doctoral). Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. http://naturalis.fcnym.unlp.edu.ar/repositorio/_documentos/tesis/tesis_0875.pdf/

Chaves, M. (2009). Investigaciones sobre juventudes en la Argentina: estado del arte en ciencias sociales 1983-2006. Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín. Año 2 (5).

Chaves, M., Fuentes, S. y Vecino L. (2016). Experiencias juveniles de desigualdad: fronteras y merecimientos en sectores populares, medios altos y altos. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Grupo Editor Universitario.

Cingolani, J. (2019). Arte en la ciudad. Aportes teórico-metodológicos para el estudio de experiencias artísticas urbanas. En Infantino, J. (edit.), *Disputar la cultura. Arte y transformación social* (pp. 65-92). Caseros, RGC Libros.

Duschatsky, S. y Corea C. (2011). *Chicos en banda: los cambios de subjetividad en el declive de las instituciones.* Buenos Aires, Argentina, Editorial Paidós (Tramas Sociales).

Feixa, C. (1998). *De jóvenes, bandas y tribus*. Barcelona, Ariel.

Foucault, M. (1988). El Sujeto y el Poder. *Revista Mexicana de Sociología, 50* (3), 3-20.

García Canclini, N. (2003). En una época sin respuestas políticas. Culturas Juveniles. *Revista TELOS*, (56 Segunda Época). Recuperado de: https://telos.fundaciontelefonica.com/telos/perspectivaimprimible.asp@idarticulo=1&rev=56.htm/

Infantino, J. (2018). De pluralizar las políticas culturales al arte para la transformación social. En L. Cardini, y D. Madrigal González (coords.), *Cultura, antropología y transformación social desde las políticas culturales de Argentina, Brasil y México* (pp. 143-181). México, El Colegio de San Luis de Potosí, S. C.

Infantino, J. (2019). Políticas culturales, arte y transformación social. Recorridos, usos y sentidos diversos en espacios de disputa. En *Disputar la cultura. Arte y transformación social* (pp. 19-63). Caseros, RGC Libros.

Infantino, J., Moyano, M., Berzel, M., Echeverría, A. (2016). Notas para un análisis de experiencias arte-transformadoras dirigidas a jóvenes en la ciudad de Buenos Aires. *VIII Jornadas de Investigación en Antropología Social Santiago Wallace* (pp. 2008-2021). Congreso realizado en Buenos Aires, Argentina.

Llanos Hernández L. (2010). El concepto del territorio y la investigación en la ciencias sociales. *Agricultura, sociedad y desarrollo* 7 (3), 207-220. Universidad Autónoma de Chapingo. Recuperado de: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360533086001/

Margulis, M. y Urresti, M. (2008). La juventud es más que una palabra. En Margulis (ed.), *La juventud es más que una palabra. Ensayos sobre cultura y juventud*. Buenos Aires, Biblos. Recuperado de: http://perio.unlp.edu.ar/teorias/index_archivos/margulis_la_juventud.pdf/

Montero, M. (2004). *Introducción a la psicología comunitaria. Desarrollo, conceptos y proces*os. Buenos Aires, Editorial Paidós.

Morin E. (1995). La inteligencia ciega. En *Introducción al pensamiento Complejo* (pp. 25-36). Barcelona, España, Gedisa.

Pérez Islas, J. A. (2010). Entre la tradición y los nuevos retos: un repaso a la situación de los estudios de juventud en América Latina. Entrevista por Núñez, P. *Revista Propuesta Educativa*, *33*, 79-84. Recuperado de: http://www.propuestaeducativa.flacso.org.ar/archivos/entrevistas/33.pdf/

Piedrahita C., Díaz Gómez, A. y Vommaro P. (comps.), *Subjetividades políticas: desafíos y debates latinoamericanos* (pp. 63-76). Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Biblioteca Latinoamericana de Subjetividades Políticas).

Pipo, V. (2011). Desafiando el destino. Chicos y chicas en situación de calle y vulnerabilidad. En Zaldua G. (Coord.). *Epistemas y Prácticas de Psicología Preventiva* (pp. 235-258). Buenos Aires, Argentina, Eudeba.

Reguillo Cruz, R. (2000). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.

Reygadas L. (2004). Las redes de la desigualdad: un enfoque multidimensional. En *Política y Cultura* (22) (pp. 7-25). Recuperado de: http://www.scielo.org.mx/pdf/polcul/n22/n22a02.pdf/

Roitter, M. (2009). Prácticas intelectuales académicas y extra académicas sobre arte transformador: algunas certezas y ciertos dilemas. *Nuevos Documentos CEDES (66).* Recuperado de: http://www.cedes.org.ar/Publicaciones/Ndoc_c/66.pdf/

Saintout, F. (2013). *Los jóvenes en la Argentina. Desde una epistemología de la esperanza*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes Editorial.

Vommaro P. (2012). Los procesos de subjetivación y la construcción territorial: un acercamiento desde experiencias de organizaciones sociales en Buenos Aires.

Otras fuentes

-Circo del Sur (sin fecha). Recuperado de: https://www.facebook.com/pg/circodelsur/

-Circo del Sur (sin fecha). Recuperado de: https://www.circodelsur.org.ar/

-Protagonistas de sus vidas (28 de julio de 2016). *Diario La Nación*. Recuperado de: http://www.lanacion.com.ar/1922404-sin-titulo/

-Tv Pública Argentina (24 de mayo de 2016). *Circo Social del Sur en Pura vida, cada día*. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=z-IR2M0Y7WE/

-Cuerda Firme (18 de agosto de 2016). Video Cuerda Firme. Recuperado de: https://www.facebook.com/cuerdafirme/videos/620006834846236/

-Responsabilidad Social TV (26 de agosto de 2016). *Compromiso Responsable. Circo Social del Sur - Parte II Programa 19*. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=gxFPscnmCaI/

-Circo del Mundo (sin fecha). Recuperado de: http://www.elcircodelmundo.com/

-La Tarumba (sin fecha). Recuperado de: http://www.latarumba.com/zp/

-Cámara de la Industria Argentina del Software. (23 de diciembre de 2011). Globant presentó la tercera edición de TesteA. Recuperado de: http://www.cessi.org.ar/ver-noticias-globant-presento-la-tercera-edicion-de-testear-766/

Prácticas de creación artística en la intervención política. El Congreso Escena Política

[Ana Echeverría]

Prefacio

Las prácticas corporales nos interpelan con preguntas y propuestas que nos vinculan, con nosotres[1] mismes, con el tiempo, el espacio, la fuerza, la energía y con otras personas. Desde el contacto, el sostén, la conexión, el ritmo, la creación de vínculos. Esa forma artística y poética de estar con otres nos hace tomar posición desde el cuerpo en el *cómo* vincularse políticamente. Vivimos en un sistema que nos destruye el cuerpo con el hambre, la violencia, la droga, la prostitución, la enfermedad, la indiferencia, la injusticia y con una historia de mutilaciones, torturas y desapariciones. Tomar postura desde el cuerpo nos pone frente a esta realidad y nos exige elegir; qué, para qué y cómo. Implica oponerse a todo aquello que deshumaniza, insensibiliza, desvincula, y paraliza, es una práctica y un discurso de amor y de constante humanización. Es una práctica de rebeldía.

El tema central que me interesa indagar en este artículo, tal como el título lo índica, es el surgimiento de prácticas colectivas que retomando prácticas

1 A pesar de (o justamente por) lo disruptivo del uso de la "e", en este artículo se hará uso (en la mayor medida posible) de lenguaje inclusivo. Reconozco que es un debate en curso, imperfecto, pero es preferible la incomodidad a la violencia simbólica. Para ampliar sobre este tema se recomienda la lectura de "La lengua degenerada". https://elgatoylacaja.com.ar/la-lengua-degenerada/

propias de la creación artística amplían la concepción de transformación social a partir del arte, desplazando esas prácticas al terreno de la disputa política.

La idea de transformación social se cimienta sobre la base de otro concepto que sintetizado sería que el arte (en cualquiera de sus disciplinas) tiene la capacidad de transformar a les individues que le practican. Esa capacidad transformadora (sea terapéutica o recreacional)[2], puede ser afirmada con efervescencia por cualquier persona que haya transitado la práctica sostenida de alguna disciplina artística. Yo me reconozco en esa efervescencia, por haber encontrado en el goce de la danza herramientas que me fueron adentrando cada vez más y desde distintas perspectivas en su potencial transformador.

"La danza realiza la proeza de llevar a la materia, al soma corporal, a encontrar, reencontrar, elaborar y reelaborar su simbolismo por la potencia inmediata del deseo" (Rosales, 2007, p. 24). El deseo es potencia y motor. Ya Deleuze y Guattari (1972) mostraron su importancia y su aspecto revolucionario frente a toda institución. El feminismo elaboró la consigna #NosMueveElDeseo refiriendo a esa potencia y retomando otra consigna elaborada en los 70, la de "lo personal es político", porque el sistema capitalista se reproduce mediante la imposición de determinados modos de vivir el cuerpo, los placeres, los deseos y los afectos, que aparecen y se instituyen como legítimos y normales[3]. La danza, por su doble privilegio (el de suceder en el cuerpo y el de ser a través del movimiento), permite contraponer a la normalización de nuestros deseos, la pulsación de una pequeña o gran revolución del cuerpo inscripto en el tejido histórico-social que habita a partir de la generación de sentido desde uno de los impulsos primeros de la vida que es el movimiento. La principal capacidad política de la danza es la de poder exhibir y cuestionar la producción social de los cuerpos y del movimiento en un momento determinado, y en una sociedad y una cultura específicas (Wolff, 1997).

2 Me refiero a la distinción entre arte-terapias que se desarrollan en ámbitos de salud, salud mental y la práctica "recreativa" de disciplinas artísticas sin el establecimiento de una relación terapéutica.

3 Judith Butler, teórica feminista y queer, utiliza el término matriz heterosexual para designar ese entramado de inteligibilidad cultural mediante el cual los cuerpos, géneros y deseos son naturalizados, bajo el supuesto de que para que los cuerpos tengan coherencia y sentido debe haber un sexo estable expresado mediante un género estable (masculino expresa varón, femenino expresa mujer), que es definido oposicional y jerárquicamente mediante la práctica obligatoria de la heterosexualidad.

El punto de partida para las reflexiones que intento desarrollar en este capítulo es mi propia experiencia indisociable, sensible y experimental como antropóloga, terapeuta en danza movimiento, artivista y persona danzante, en constante devenir[4]. Por eso este capítulo está pensado en cruce: como relato académico, como obra, como manifiesto, como experiencia. Escribir danza, escribir de, sobre, en danza, es uno de los desafíos centrales que se viene planteando en el cruce disciplinar entre danza y ciencias sociales y entre práctica y teoría. Por suerte existen cada vez más investigadores, artistas, estudiantes y espacios que desarrollan reflexiones sobre la danza y/o desde la danza en cruce con otros lenguajes[5]. Transitamos el camino de abordar esta dificultad reconociéndola abiertamente como parte del proceso de escritura con el objetivo de colaborar con el entendimiento del bailar-pensar-con-en-la danza (Zuain, 2017) y el cuerpo.

Decía Amador Savater: "Tengo la suerte de que soy una persona bastante insegura para relacionarme con las categorías. Solo cuando hablo de algo con lo que estoy en contacto siento que toco suelo firme, que tengo suelo debajo de los pies. La inseguridad con el pensamiento, me parece una potencia, obliga siempre a ese contacto que da una cierta seguridad"[6]. Es por eso que este prefacio existe a modo de advertencia para afirmar que mi pensamiento y mis reflexiones en las próximas páginas tienen que ver con mi implicación en mi subjetividad corporal y biográfica. Bienvenides a transitarlas.

Introducción

Cada vez escuchamos más hablar de arte y transformación social, desde múltiples disciplinas, perspectivas y agentes. Asociaciones de la sociedad civil,

4 "Ver así las cosas y las personas no es nada fácil. Nuestro lenguaje es el del ser, la identidad, el lenguaje de los contornos fijos, el que dice que uno es hombre, blanco, occidental. (…) "Hombre", "blanco", "occidental" son los rótulos por los que captamos el mundo, son los elementos de identificación de un sujeto. Y sin embargo, nos dice Deleuze, no es ahí donde está lo importante, porque lo importante es lo que pasa, lo que atraviesa, lo que cambia. La lógica de la vida no es una lógica del ser sino del devenir" (Maite Larrauri, 2010, p. 15).

5 Para profundizar se puede consultar: Vallejos (2011, 2014); Tambutti (2008); Parra Gaitán (2012); Bardet (2012). Y publicaciones como: DCO - Danza, Cuerpo y Obsesión; Segunda Cuadernos de Danza; Balletin Dance, entre otros.

6 Amador Fernández Savater. Videoconferencia: ¿Cómo se compone lo común? durante el Congreso Escena Política, octubre, 2016.

colectivos de artistas, organismos internacionales, investigadores, representantes estatales, incluso han surgido líneas de convocatoria específicas en Ministerios Nacionales y Provinciales que apelan al discurso arte-transformador para la generación de estrategias de intervención social, política, cultural.

Habitualmente encontramos estos discursos asociados a la noción de arte como herramienta para el trabajo con/sobre/entre poblaciones con derechos económicos, sociales, políticos y culturales vulnerados[7]. Pero han surgido en los últimos años una variedad de movimientos, organizaciones y colectivos que, retomando prácticas propias de la creación artística de las disciplinas en las cuales surgen, amplían la concepción de transformación social a partir del arte, o del rol social y político del mismo, desplazando esas prácticas al terreno de la disputa política por reconocimiento, financiamiento y representación (Infantino, 2018). Este fenómeno pone el foco de atención de la disputa política en el ¿cómo?: "¿Cómo pensar lo político por fuera del teatro de la representación de la política partidaria, para pensar la política como lo que sucede entre los cuerpos que se preguntan cómo organizar la vida en común?"[8].

El proceso que dio lugar al Congreso Transversal Escena Política, poniendo en tensión durante 4 días –entre el 20 y el 23 de octubre de 2016– la forma y el contenido de la disputa política cultural en la ciudad de Buenos Aires, intentó buscar respuestas a esta pregunta mediante una práctica colaborativa que propuso pensar-haciendo colectivamente. Considero que este proceso estuvo habilitado, entre otros, por dos aspectos centrales que voy a analizar en este artículo. Por un lado, un contexto social y político particular que posicionó a les artistas escéniques como agentes que se apropian del debate sobre el lugar del arte, no solo desde su aspecto puramente estético sino también desde su potencial político. Por otro lado, por el surgimiento de nuevas tendencias estéticas y formas de la creación artística en la danza que, a diferencia de otros momentos históricos de la disciplina que concebían la corporalidad desde la rigurosidad técnica, la productividad y la disciplina, ponen en primer plano la exploración del saber del cuerpo, del deseo, del goce, de la imaginación, del placer.

Para justificar la génesis (teórica y artística) de este capítulo me apoyo sobre diferentes formas de indagación del proceso dancístico desde una pers-

7 Infantino desarrolla las especificidades, trayectorias y debates de las propuestas/experiencias y políticas arte-transformadoras en el primer capítulo de este libro.

8 Amador Fernández Savater. Videoconferencia: ¿Cómo se compone lo común? durante el Congreso Escena Política, octubre, 2016.

pectiva antropológica, cultural, coreográfica y, sobre todo, corporal, que se caracteriza por el análisis de fuentes primarias y secundarias vinculadas al Congreso Escena Política, por archivos y textos elaborados en función del mismo (crónicas, folletos, artículos periodísticos, etc.), y en general por todos aquellos aspectos que pueden dar indicios del acto-como-obra de danza. En este caso, lo recuperado no tiene solamente que ver con la ejecución del congreso, sino también con la problemática social, cultural, estética y política sobre la que el congreso permite echar luz.

Lado A: el contexto histórico, social y político

En la ciudad de Buenos Aires, las artes escénicas tienen una larga tradición independiente y autogestiva que ha tenido un crecimiento muy importante en las últimas décadas, en oposición al espacio institucional estatal, sobre la base del desencanto y las dificultades que presentan los espacios públicos de formación y exhibición. Existen solo dos organismos estatales en el formato de compañías de danza contemporánea en el país: el Ballet Contemporáneo del Teatro General San Martín y la Compañía Nacional de Danza Contemporánea. El otro 95% de la actividad en el rubro es de gestión privada "independiente", con artistas que son productores y "consumidores" cautivos de los programas de fomento del estado –como procedimiento de legitimación profesional– (Rodríguez, s.f.). La Ciudad Autónoma de Buenos Aires además ha concentrado los espacios de exhibición y comercialización con mayor reconocimiento dentro de este campo "independiente", y se ha convertido en un centro privilegiado de legitimación de producciones y productores culturales.

La práctica artística de bailarines, coreógrafes, docentes en el ámbito de la danza contemporánea de la ciudad de Buenos Aires se ha desarrollado casi desde sus inicios en el país en la década del 50/60 en estas condiciones. Sin marcos regulatorios para la actividad de sus trabajadores (artistas), sus producciones y su circulación. Esta situación ha generado la naturalización del trabajo no asalariado y del voluntariado tanto entre artistas, –que trabajan la mayor parte de su vida directamente en negro o como monotributistas y muy raramente contratados– como en las instituciones públicas/estatales o privadas que ofrecen subsidios para montaje de obras que no contemplan entre sus rubros los salarios de los profesionales involucrados, bailarines, coreógrafes, asistentes, entre otros. Dice Paula Rodríguez (s.f.): "Artista, es el que garantiza y financia por defecto la producción y reproducción de los medios de producción,

dinamizando circuitos no virtuosos en los que se le asigna el valor de voluntariado al capital humano y social invertido en estos procesos, invisibilizándose el empleo de los actores sociales; pauperizándose la proyección profesional de las trayectorias artísticas, y el valor económico de los servicios y de la producción artística del sector" (Rodríguez, s.f., p. 9).

Es un proceso relativamente nuevo, tanto en las ciencias sociales como en la administración pública y en el propio ámbito de la danza, el que ha empezado a nombrar a les artistas como trabajadores, es decir, como sujetos productores de valor económico, con unas determinadas condiciones de producción materiales y jurídicas del trabajo artístico. "El artista de la danza tiene dificultades para percibirse como trabajador, y para pensar su hacer como un trabajo más entre otros" (Sbodio, 2016, p. 4).

En este contexto surgió y se desarrolló, en una gran parte de la comunidad de la danza, el movimiento por la ley nacional de danza con el objetivo de crear un marco legal a la actividad profesional del sector. El anteproyecto de ley contempla como trabajadores de la danza a todos quienes "tengan relación directa con la actividad de la danza, aunque no con el público (coreógrafos, directores, docentes, ensayadores, investigadores, gestores, productores, críticos y todo otro rol a crearse en el futuro)" (anteproyecto ley nacional de danza). Este proceso tuvo paralelismos en otros ámbitos artísticos tales como la música independiente, a partir de la demanda y sanción de la ley nacional de música en 2012, y otras diversas demandas por instrumentos legislativos desde distintos lenguajes y/o prácticas/espacios de producción y reproducción artística –centros culturales, teatro comunitario, murgas, milongas, circo–. Sobre este último, Infantino analiza en el capítulo ocho de este libro el proceso por el cual los y las cirqueros/as fueron incluyendo las diversas maneras de hacer circo y los diferentes agentes que producen, enseñan y crean a partir de estos lenguajes, apelando a trascender disputas para construirse como colectivo/comunidad, fortaleciendo lo común y diluyendo no la diversidad pero sí las diferencias y desigualdades. La autora sostiene que estas estrategias deben ser pensadas necesariamente como mecanismos para construir y sostener demandas políticas (Infantino, 2019). Esta referencia puede servir para pensar la composición del Movimiento por la ley nacional de danza, de carácter nacional y federal y que incluye la gran diversidad de géneros y estilos dancísticos existentes. Me interesa hacer un paréntesis en este aspecto y retener esta idea en la mente para pensar más adelante en la composición de los colectivos que dan lugar al Congreso Transversal Escena Política.

Bojana Kunst (2015) sostiene que la política en el arte contemporáneo se articula con la visibilización de sus formas específicas de explotación, por lo cual la tarea política del artista no sería solamente la de representar metafóricamente los temas políticos y sociales que le "afectan" sino también la de hacer visible las condiciones específicas de producción en las cuales se desarrolla su trabajo. En este caso, la política en la danza se expresaría a través de la visibilidad del proceso de trabajo artístico: ¿cómo es la vida de un artista? ¿Cómo produce? ¿Qué produce? ¿Cuáles son sus condiciones de trabajo?

En primer lugar se encuentra el hecho antes mencionado de la precarización laboral, el trabajo gratuito o mal pago y las malas condiciones de trabajo de quienes ejercen roles profesionales en elencos estables o temporales en el ámbito público o privado[9]. En este artículo la atención está puesta sobre las formas de trabajo en que se desarrolla la mayor parte de la producción de danza en nuestro país, es decir el "sistema de producción independiente" (Sbodio, 2016, p. 6).

Los discursos de la política pública en Argentina ofrecen un mapa de posiciones fijas que hace difícil encontrar y generar espacios por fuera de él. "La relación Economía-Cultura ha decantado en políticas públicas, diseñadas como programas, casi únicamente fundadas en una economía subsidiaria de la producción como eje de las políticas de promoción y fomento desde la gestión pública" (Rodríguez, s.f.). Esta política hace que les artistes necesiten autoalfabetizarse en producción y gestión cultural para poder subsistir aplicando constantemente a programas y subsidios. Al mismo tiempo, muches bailarines y coreógrafes se forman como instructorados de pilates, de yoga o de otras técnicas corporales que les habilitan a ejercer como trabajadores más o menos formalizados en instituciones o situaciones diferentes a las de su formación específicamente artística, sosteniendo sus prácticas de producción y creación en paralelo, en lo que diría Kunst es su "tiempo libre". Es crucial la creencia de que han elegido sus propias situaciones de vida y trabajo y que esto puede ser arreglado de modo relativamente libre y autónomo. De hecho, también son conscientemente elegidas en gran parte las incertidumbres y la falta de continuidad laboral. No importa tanto aquí la pregunta ¿cuándo realmente

9 Retomo las categorías propuestas por María Noel Sbodio, quien siguiendo a Schraier, da cuenta de cuatro sistemas de producción en artes escénicas: el sistema público, el privado, el independiente y el amateur (Sbodio, 2016).

elijo libremente?, o ¿cuándo actúo autónomamente?, sino los modos en que las ideas de autonomía y libertad están constitutivamente conectadas con los modos hegemónicos de subjetivación (Lorey, 2016).

Los modos de producción artística (o el pensamiento de la creación artística como producción) tiene varias contracaras. Una de ellas es que tal como lo necesita el mercado, les artistes tienen incentivos para dejar de pensarse comunitariamente y pasar a funcionar regidos por la libre competencia (aún cuando existen proyectos alternativos que aparecen en espacios vulnerables económicamente y escasamente institucionalizados). "Nuestro tiempo oscila entre los efectos emocionales del derrumbe político-económico del cuerpo social y los procesos de gentrificación acelerada, tanto de las geografías públicas como privadas que propone la ontología macrista"[10], reseña Nicolás Cuello para el taller "situarse (potencialidades y tensiones de un pensar/hacer/mover situado)" en el segundo día del Congreso Escena Política.

Hay un debate abierto en torno a la pregunta acerca de si tenemos que pedirle más al Estado exigiendo mayor representación de la cultura y de la danza en sus programas, instituciones y recursos, o en un camino contrario deberíamos abocarnos a una evaluación autocrítica de nuestra relación con él, para luego intentar disolver, matizar u operar sobre las dependencias que hemos contraído como "sector independiente". ¿Qué queremos del Estado? ¿Qué queremos de nuestras prácticas? "No queremos ser emprendedores, ni queremos ser creativos. Nuestros cuerpos no son emergentes. Estamos enfermos y estamos atemorizados" (Manifiesto III, Congreso Escena Política). Emprendedurismo, creatividad y emergencia se presentan en el manifiesto citado como conceptos que se disputan y cuestionan en tanto intento de apropiación hegemónica de prácticas y posicionamientos que históricamente caracterizaron a les artistas independientes[11].

10 En relación al bloque político que impulsa los postulados ideológicos del empresario Mauricio Macri, a partir de sus experiencias de gobierno al frente de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (2003-2011) y como presidente de la Nación (mandato 2015-2019).

11 Cabe destacar que los tres conceptos han sido eje de la política cultural oficial llevada a cabo por el Gobierno de la ciudad de Buenos Aires. Resulta interesante destacarlo, ya que muchas de estas apropiaciones de conceptos desde posicionamientos ideológicos diferenciales, evidencian cómo los mismos se constituyen en ámbitos de disputa por las significaciones, tal como propone Infantino en el capítulo uno de este libro (Infantino, 2019).

La creación de la asociación Cocoa Datei –por la sigla Coreógrafos Contemporáneos Asociados Danza y Teatro Independiente– en el año 1997 comienza a hacer visible la ausencia de organismos gubernamentales de apoyo a la danza "no oficial" en la ciudad de Buenos Aires con la intención de promover la actividad de la danza y el teatro, ya que no se encontraban insertos en las pocas compañías e instituciones subvencionadas por el Estado para cada ocupación, o que realizaban proyectos creativos sin ningún tipo de apoyo/financiamiento estatal (por fuera de las compañías y elencos oficiales).

Las solicitadas y proyectos de ley presentados en esos años ante la Secretaría de Cultura de la Nación y la del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, exigían la promoción de subsidios metódicos destinados a grupos de danza independientes. Con la intención de "… generar pequeñas compañías de autor, con una continuidad de trabajo que permitiera profundizar la investigación en lenguajes coreográficos" (Acta fundacional de Cocoa Datei, 1997).

Como parte de este proceso fue aprobada una ley de fomento para el teatro, ley nacional del teatro, Nº 24.800, sancionada el 19/3/1997. En ella, Cocoa Datei trabajó activamente para incluir la danza-teatro dentro de la ley nacional de teatro, objetivo que logró, asumiendo la asesoría del área de danza-teatro dentro del Instituto Nacional del Teatro.

La danza como tal otra vez quedaba afuera. Entonces, bailarines y coreógrafos nucleados en Cocoa Datei lanzaron una solicitada que se llamó "Los legisladores nos discriminan". La presión logró arrancar la promesa de que, luego de una ley para el teatro, los legisladores trabajarían sobre una ley sólo para la danza.

En la ciudad de Buenos Aires este anhelado proyecto de ley para el apoyo de la danza "no oficial" se vio parcialmente cumplido con la creación de PRODANZA (Instituto para el Fomento de la Danza No Oficial de la Ciudad de Buenos Aires), dependiente de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (GCBA), mediante la ley 340/2000. PRODANZA fue puesto en funcionamiento con el decreto Nº 1599 del 19 de octubre de 2001. Permitió una primera articulación entre lo independiente y lo oficial a partir de la alianza entre los motivos que fundaron a Cocoa Datei y la incorporación de estos objetivos en la agenda del Estado.

Cumplió en parte este objetivo al contar con un fondo de subsidios otorgados periódicamente a proyectos independientes de danza contemporánea. En parte, entre otras cosas, porque el presupuesto aprobado anualmente para

PRODANZA es menos del 30% en comparación con el presupuesto aprobado para PROTEATRO, que es el programa homólogo destinado al Teatro dependiente del GCBA.

En los 17 años que pasaron desde la creación de PRODANZA en la ciudad no ha habido legislación específica para la danza, aunque sí una falta de políticas públicas aplicada a la cultura que genera que no existan planificaciones a mediano y largo plazo y que empiezan a generar situaciones que afectan las condiciones laborales de les bailarines y toda la actividad vinculada a la danza, al teatro y a los espacios culturales. Esa falta de políticas públicas, que trasciende e incluye a la danza, está llegando en los últimos años a un límite que dio lugar a la organización del sector en una cantidad de distintos colectivos, espacios, agrupaciones, asociaciones, entre los que caben mencionarse a Cultura Unida, Abogados Culturales, Foro Danza en Acción, Movimiento por la ley nacional de danza, entre otros.

En este contexto, a comienzos de 2015 un grupo de artistas nucleados en dos espacios de activismo cultural, Foro Danza en Acción (FDA) y Teatro Independiente Monotributista (TIM), vinculados al circuito de la escena independiente de la ciudad de Buenos Aires, se juntaron para realizar una serie de acciones[12] que intentaban visibilizar un cuestionamiento hacia la política cultural específica de la ciudad. Inicialmente las acciones se centraron en la problemática del Complejo Teatral de Buenos Aires, que incluye siete de los teatros públicos más importantes del país, que durante la última década sufrieron un vaciamiento presupuestario, político e institucional contrastante a la intensa actividad de los teatros independientes. A fines del 2015 y con la llegada de Mauricio Macri a la presidencia como trasfondo político, FDA y TIM, junto a otres artistas y comunicadores, decidieron conformarse como colectivo y hacer un "Congreso Transversal, que articulara y cruzara lo que no entra en la cuenta de la política tradicional, la academia y las instituciones del arte" (Escena Política, 2016). Este congreso se llamó "Congreso Escena Política" y tuvo lugar entre el 20 y el 23 de Octubre de 2016 en 5 sedes: Caras y Caretas, Casa Torquato Tasso, Instituto Superior Octubre, Centro Cultural Paco Urondo, Mu Bar, además de las intervenciones en el espacio público. Funcionó con un formato base de "talleres" a lo que se sumaron instalaciones, videoconferencias, conferencias

12 Estas acciones fueron nombradas: Valet, Informe SM, Postales, Deseos. Para profundizar se puede visitar: www.escenapolitica.info/acciones.

performáticas, sesiones de prácticas de movimiento colectivo, performance de calle, caminatas temáticas y manifestaciones callejeras.

Muchos de los integrantes que conformaron este espacio son referentes del mundo de las artes escénicas independientes de la ciudad y han asumido en los últimos años un rol predominante en el surgimiento de nuevas tendencias estéticas en la danza contemporánea. Retomemos brevemente la reflexión resaltada más arriba en relación al Movimiento por la ley nacional de danza, de composición nacional y federal y que incluye la gran diversidad de géneros y estilos dancísticos existentes. A diferencia de este último, el FDA está conformado por coreógrafes, bailarines e investigadores del ámbito de la danza contemporánea situada en la ciudad de Buenos Aires. Muchos de ellos formados en el taller de danza del Teatro San Martín o ex integrantes del ballet. Algunos han coreografiado obras para el mismo taller. Muchos han representado al país en festivales internacionales. Según una nota firmada por Alejandro Cruz (2015) para el diario La Nación en la cual lista los nombres de muchos de los integrantes del FDA, son "coreógrafos y bailarines indiscutibles del panorama local"[13].

Considero que muchos de los aportes de estos artistas a la práctica de danza contemporánea (con la incorporación de técnicas somáticas, de improvisación, provenientes de otras disciplinas artísticas y deportivas) han sido la piedra fundacional para el descubrimiento de conexiones que habilitaron la trascendencia de la capacidad de transformación individual en transformación social que presenta la práctica específicamente dancística. Aunque profundizaré en este aspecto en lo que sigue, cabe mencionar aquí que parte de la práctica y situación cotidiana de estes artistas consiste en reunirse, pensar y crear con otres sin saber muy bien el destino final del proceso. Muchas piezas del arte escénico en general no son "productos finales de una actividad creativa, sino procesos [que pueden estar] al servicio de una nueva práctica artística que continúa trabajando con ellos y [reelaborándolos]" (Pérez, 2010, p. 53). El Congreso Escena Política fue, en germen, una manera de trasladar esa forma de actuar y relacionarse cotidiana, a una actividad vinculada a la política. "La necesidad y el deseo fueron el de alimentar y generar un espacio-tiempo de sensibilidad, complicidad e imaginación política, donde activar otras maneras de percibir, pensar y experimentar las propias prácticas políticas y de creación artística" (fragmento del folleto de presentación del Congreso Escena Política).

13 Ver: www.lanacion.com.ar/1817195-la-danza-en-estado-de-reflexion.

Lado B: tendencias estéticas y prácticas de la creación en danza. Cuerpo, danza, movimiento

En danza, el cuerpo es el lugar, el topos, la herramienta, el territorio, el "instrumento"[14] del cual nos valemos para bailar. La historia de la danza tiene un correlato con formas particulares de pensar el cuerpo. Intentaré en este apartado hacer una breve introducción a las teorías del cuerpo desde donde pensar la historia del cuerpo en la danza. El objetivo de este recorrido es poder echar luz sobre el potencial político de las prácticas de creación en danza contemporánea para luego vincular las mismas con el caso objeto de este trabajo, el Congreso Transversal de Escena Política.

CUERPO. Pensar en movimiento

La concepción moderna de los cuerpos, originada en la filosofía de Descartes, propuso un enfoque del sujeto en el cual el "ser" estaba definido por el espíritu en oposición al cuerpo que se constituía como un "objeto" que se posee: "soy una persona y tengo un cuerpo". Para Descartes el pensamiento proviene del alma y el hombre se identifica con el pensamiento. Propone así un enfoque dual en el cual se exalta la ponderación de la razón por sobre el cuerpo que no sería nada más que una extensión, una herramienta, un objeto. Esta disociación asimétrica entre cuerpo y mente que se correspondía con la utilización práctica del cuerpo como una herramienta permitía aumentar su utilidad y hacerlo así cada vez más eficaz para la producción capitalista (Citro, 2016).

En el siglo XX de la mano de pensadores como Michel Foucault y Norbert Elias, se agrega una gran diversidad de posicionamientos teórico-metodológicos, que no serán aquí objeto de discusión, pero sí me interesa resaltar que mientras Foucault (1975) dirige la atención hacia los mecanismos represivos del poder que se ejercen sobre los cuerpos, Elias (1993) pone énfasis en la autocoacción, en cómo los sujetos van modificando sus comportamientos y controlando los signos del cuerpo. El "proceso de la civilización", según Elias, hace que las coacciones sociales externas se vayan convirtiendo de diversos modos

14 Aunque la denominación instrumental del cuerpo en la danza ha sido ampliamente discutida, lo tomo como manera simplificada de nombrar lo que para el músico es el instrumento, para el pintor el pincel y el lienzo, para el poeta las palabras, etc. Se aborda este debate en las páginas siguientes.

en coacciones internas, modificando los grados de tolerancia en lo relativo al pudor y los límites de la vergüenza. Por su parte, Foucault analiza las formas en que los discursos sociales fueron construyendo y legitimando determinadas representaciones del cuerpo así como sus formas de disciplinamiento y control. Resaltando un aspecto que interesa especialmente para pensar la danza, el mecanismo dirigido a la utilización de ese cuerpo que para ser manipulable debe ser dócil, transformable y perfeccionable. En prácticamente todas las técnicas dancísticas se contempla como parte del proceso de entrenamiento la realización de ejercicios que buscan una adecuada colocación del cuerpo[15]. El enfoque preponderante para estos ejercicios tiene que ver con una revisión anatómica y kinesiológica, en la que el cuerpo es concebido como un complejo de ondas cerebrales, tejidos nerviosos, fibras musculares, huesos, etc., lo que aporta a la construcción de experiencias parcializadoras que fomentan la ruptura de la entidad cuerpo-mente que es el sujeto.

> Ejercicio 1: con los pies apoyados en el suelo con los tobillos juntos y los dedos hacia fuera, forma con los pies una línea en la que los talones se tocan (primera posición de ballet). Lleva a cabo una gran flexión de rodillas y ve bajando la espalda muy recta con el cuello estirado, mirando al frente. No te sientes al llegar abajo, baja hasta donde puedas y sube lentamente conservando la misma posición. *Repite* en segunda posición (con los pies en la misma línea pero separando los talones). Sigue en tercera (coloca una pierna delante de la otra, situando el talón de la pierna anterior apoyado contra la mitad del pie posterior). Y termina en sexta (con los pies juntos en paralelo). Una recomendación: mantén la espalda absolutamente recta con los hombros hacia atrás y hacia abajo. También es importante apretar glúteos y abdomen y la pelvis en posición recta.

El origen de la danza como disciplina artística-escénica, más allá de que podemos rastrear los orígenes de la danza como forma de comunicación y expresión muy tempranamente en la historia de la humanidad, se ubica en la Italia del Renacimiento entre el 1400 y el 1600 con la danza clásica o ballet. Esta técnica crea su estructura de movimientos a través de

15 La "alineación corporal" es la colocación del cuerpo para la ejecución de determinados movimientos.

la fijación de pasos y formas definidas intelectualmente; su modo de crear frases de movimiento intenta emular la estructura de los lenguajes verbales, que son además utilizados para narrar historias generalmente tomadas de piezas literarias, fábulas o mitos que fueron originalmente creados de forma lingüística.

Contra el dualismo que propone la modernidad, basado en la idea de un individuo que posee un cuerpo, Merleau-Ponty (1959) propone el concepto de "cuerpo propio". Argumenta que la única manera de sentir o percibir el espíritu es a través del cuerpo: "El hombre no es un espíritu y un cuerpo, sino un espíritu con un cuerpo y solo accede a la verdad de las cosas porque su cuerpo está como plantado en ellas" (Merleu-Ponty, 1997, p. 13). Es decir, habitar el cuerpo y no solo "tener un cuerpo". El cuerpo está en el mundo y establece vínculos y relaciones con las cosas y las personas a través de él, "el cuerpo es el vehículo del ser-en-el-mundo" (Merleau-Ponty, 1997, p. 100).

La mirada de Merleau-Ponty en relación a la percepción del cuerpo propio y la experiencia sinestésica propone pensar el proceso de la danza desde otra perspectiva; no ya como un proceso en el que el cuerpo deberá ser sometido al dominio técnico para convertirlo en un instrumento, sino como un proceso en el que la técnica es el medio por el cual el sujeto logrará apropiarse de su cuerpo, vivirlo, habitarlo y construirlo como un signo para comunicar a otros su propia experiencia del mundo.

Desde esta perspectiva, se subraya la necesidad de la percepción del cuerpo propio, es decir, la propiocepción, mediante la cual podemos lograr conciencia de nuestra sensibilidad kinestésica, por medio de la cual experimentamos lo indisoluble de tiempo, espacio y energía, cualidades que, al entrelazarse, matizan los movimientos y los vuelven expresivos. Es decir, que mediante la propiocepción construimos cualidades de movimiento, damos un sentido y significación particular a los movimientos de nuestro cuerpo.

> Ejercicio 2: tumbadx en el suelo boca arriba, piernas flexionadas y plantas de los pies apoyadas en el suelo. Inspirar por la nariz, hinchando el abdomen hacia arriba, y tras una pausa de dos segundos, espirar por la nariz bajando el abdomen poco a poco. Apretamos los puños lo más fuerte que podamos mientras inspiramos. Mantenemos el aire dos segundos y soltamos los puños, relajando las manos por completo en la espiración. Repetir con distintas partes del cuerpo. Sentir la diferencia entre tensión y relajación.

La danza moderna llega para romper con el formalismo del ballet, denunciando el modo en que éste antepone ideas a la experiencia dancística, desnaturaliza al cuerpo, y lo somete a ideales de belleza concebidos matemática e intelectualmente. Es por esto que la moderna es una danza ligada a la expresión, sea de lo humano, sea de fuerzas místicas sobrenaturales o naturales. Defiende argumentos que promueven la singularidad de la danza y su potencialidad para erigirse como el lenguaje (no verbal) destinado a expresar la verdad interior del individuo. Si en el ballet el sujeto y la subjetividad ocupan un lugar marginal y subalterno respecto a la búsqueda de formas verdaderas, claras y distintas, en la danza moderna el sujeto cobra un lugar central, ya que la danza no sería otra cosa que su genuina manifestación con un carácter místico y emotivista.

Me interesa en este momento retomar los aportes de Judith Butler (2002, 2004, 2010) en torno a las categorías de cuerpo y performatividad. Categorías que están íntimamente relacionadas, funcionan entrelazadas y dinamizan fenómenos intersubjetivos como la identidad, la sexualidad y la representación social, entre otros. Para Butler, el cuerpo es un centro de significaciones, de correlaciones dinámicas en las cuales inciden y fluyen discursos, deseos y acciones (Urdaneta García, 2013). La autora sostiene que en nuestro sistema social el cuerpo se performea mayoritariamente en función a los ideales. Judith Butler es referente principalmente sobre teoría queer, feminismo, activismo LGBT. Su interés en estas categorías está vinculado al desarrollo de la teoría de género, por lo cual plantea que en el paradigma contemporáneo el cuerpo se tiene que amoldar a los estereotipos heteronormativos dictados por él. A cada cuerpo le es asignado un lugar en el binomio hombre/mujer, y a partir de ahí se desencadenan las correlaciones de deseos y procesos de producción (económico, social, político, afectivos) correspondientes al ideal de cada género. La teoría queer se interesa por revisar cómo ha sido y quién ha escrito la historia, qué poderes han narrado y descrito nuestra identidad, por qué el lenguaje y la escritura han atravesado nuestros cuerpos, etc. Es desde esta misma perspectiva que la danza contemporánea reflexiona sobre cómo la forma en que percibimos y pensamos el mundo, está condicionada por la relación con nuestro cuerpo y nuestra relación con otros, y sobre las políticas y pensamientos en juego en esas relaciones.

Los aportes del feminismo para pensar el cuerpo, la performance y el género son fundamentales para analizar el devenir de la danza contemporánea.

Los estudios antropológicos sobre el cuerpo[16] también han hecho contribuciones significativas para el análisis cultural de los cuerpos en movimiento y permitieron abordar la diversidad de usos corporales destacando el carácter socialmente construido de la corporalidad y su consecuente variabilidad cultural. Novack (2012) realiza una historización articulando las diferencias entre las formas en las cuales los cuerpos se conceptualizan en el ballet "como un instrumento que debe estar entrenado para cumplir con el vocabulario del movimiento clásico" (p. 94), en las danzas modernas del 30 y 40, "una visión más expresionista del cuerpo (…) en la que los sentimientos internos se expresan en el movimiento externo" (p. 94), y en la danza del período de posguerra, "un modelo de cuerpo que era más abstracto u objetivo y más fenomenológico" (p. 94). Desde una perspectiva que amplía la mirada a otras influencias sobre el cuerpo, más allá de la danza teatral-escénica, como las técnicas somáticas que incluyen la Técnica Alexander, el yoga y la meditación, Novack sitúa al Contact-Improvisación en relación con corrientes de cambio en la década de 1960 con respecto a las conceptualizaciones del cuerpo que ponen el foco en pensar al cuerpo en estado de deseo y posibilidad, más que adaptado a los marcos de movimiento/pensamiento que propone la cultura, la herencia o la técnica dancística.

Si de modo sintético podríamos decir que la preocupación del ballet había sido la belleza y la de la danza moderna la expresión, es posible afirmar que la danza contemporánea se preocupa por el lugar secundario que paradójicamente ha ocupado el cuerpo en las diferentes etapas y abordajes a los que dan vida los anteriores paradigmas dancísticos, desde una concepción fenomenológica de los sentidos y poniendo en primer plano a la percepción y a la experiencia como planos de composición.

Ejercicio 3: rolar.

Caotizar(nos) en el contacto, en el roce y la fricción del cuerpo como territorio, como superficie de contacto; apoyarse, saltar, girar, sostenerse, balancearse, rodar, caer, colgarse, levantarse, desplazarse, no son sino claves para observar los modos en que el cuerpo en la danza afecta nuestros modos de percepción (Vargas, 2017). La fenomenología entiende que el esquema del cuerpo constituye "una manera de expresar que mi cuerpo es-en-el-mundo" (Merleau-Ponty, 1997, p. 118), que participa de la experiencia de un mundo en transformación continua.

16 Para profundizar se pueden consultar: Citro y Aschieri (2012), Citro et. al. (2009).

Surgen nuevas potencialidades del cuerpo, quizá como Gilles Deleuze y Félix Guattari (2010) afirmaron ya hace más de medio siglo, caminar con la cabeza, cantar con los senos nasales, ver con la piel, respirar con el vientre, cosa simple, entidad, cuerpo lleno, viaje inmóvil, experimentación. Es decir, experimentar las potencialidades que el cuerpo puede ofrecer, encontrando en la danza movimientos de desterritorialización, líneas de fuga, quiebres, permitiendo conjunciones con otros cuerpos, estableciendo nuevas relaciones, flujos, explorando intensidades en el movimiento.

> Pensamos y nos movemos inventándonos nuevos mundos posibles, configurando y reconfigurando lo que hay, expandiendo potencias que ya existen, pensándolas y repensándolas. Nuestro paradigma es el de habitar, atender a las prácticas y sus reverberancias porque entendemos que nuestro modo de empoderarnos es el ejercer y no el tener (Manifiesto II, Congreso Escena Política).

La inclusión de una mirada más amplia que incorpora nuevas influencias sobre el cuerpo en la práctica de la danza contemporánea permite dar lugar a la investigación de la potencia, la posibilidad y el deseo del cuerpo, porque hay una atención especial puesta en descubrirla. Cohen Bull (1997) sostiene que las características particulares de cada forma de danza, así como sus modos de transmisión y ejecución alientan prioridades de sensación que sutilmente afectan la naturaleza de la percepción en sí misma. "Recuperemos la sensibilidad del cuerpo: maraña de pulsiones, afectos, superficie porosa de intercambios, topos de la experiencia del mundo" (Manifiesto V, Congreso Escena Política).

Los cuerpos entendidos como territorios de múltiples subjetividades, cuerpos "performeados" en la danza, que es ante todo una relación dialógica, un entramado de comunicación, un acto de participación, de tomar partido desde el cuerpo, desde la práctica artística, creando relaciones significativas, moviéndonos entre relaciones de colaboración, activando nuevas sensibilidades.

Durante el transcurso del Congreso Escena Política, en el taller "La hazaña colectiva (política del goce de la actividad nocturna en la ciudad de Buenos Aires)" coordinado por el colectivo HiedraH Club de Baile, en la tarde del primer día, se reivindicó el baile como un derecho y se visibilizó la disputa en torno a los "modos de bailar". La disputa por el baile se presentó en al menos dos sentidos que me interesa recuperar. El primero vinculado a las dificultades para organizar espacios donde bailar sin ser clausurados,

asediados y reglamentados después de Cromañón[17], "por eso dominan los boliches, donde todo viene codificado y segmentado por la línea de la guita (vip), donde el baile es una descarga catártica que intensifica una alegría triste, de anulación del pensamiento y la percepción, una alegría de descarga y agotamiento del cuerpo" (fragmento de crónica de lo acontecido en el taller realizada por Agustín Valle). Contaron los organizadores de HyedraH Club de Baile que sostienen al baile como un derecho, es decir, una capacidad natural del cuerpo que puede verse coartada o bien propiciada por las condiciones del entorno. "Para un espacio de baile, politizarse es pensar y organizar sus condiciones, los tiempos, los volúmenes, los cuidados, los valores, quién limpia los baños, etcétera. Ahí, más que descarga, hay una profundización del entendimiento y la percepción sobre sí, sobre nosotros, sobre lo que es convivir, sobre la cooperación, sobre los problemas" (fragmento de crónica de lo acontecido en el taller realizada por Agustín Valle). El segundo sentido que quiero recuperar está vinculado al derecho al baile como goce, como intuición, como cuerpo que impone su propia cinestesia. Los militantes del derecho al baile denuncian el "bailecito" macrista[18]. Ese de movimientos estandarizados, estereotipados, mini coreografías de imitación, un baile carente de toda creación. Carente de problemas. Pura ejecución de movimientos certeros y prefabricados. En oposición, los HyedraH proponen otra cosa: un baile "pensado como realización de la condición social del cuerpo" sin gente más importante a priori que otra. "Toda la semana lidiando con el laburo y no da que hasta el sábado a la noche nuestra vida se limite a lo que presenta el mercado comercial". Dan una disputa en los modelos de felicidad, porque es con la colonización de los modos de la alegría que los poderes concentrados logran gozar de una enajenación general tan inmensa (con ejemplo emergente en que bailar sea obedecer una serie de pasitos). Los HyedraH proponen un cuerpo que "necesita del movimiento para regene-

17 República Cromañón era un espacio en el que se realizaban recitales en la ciudad de Buenos Aires. El 30 de diciembre de 2004 se produjo un incendio durante un recital del grupo Callejeros que provocó la muerte de 194 personas y miles de heridos. Este episodio visibilizó la situación de precariedad y el entramado de corrupción en torno a la habilitación de espacios nocturnos en la ciudad.

18 Los festejos del ahora presidente Mauricio Macri en sus bunker de campaña incluyen siempre un cierre en el cual Macri en primer lugar y el resto de los funcionarios bailan al ritmo de alguna canción de moda.

rarse. Siempre que se anime a bailar, contra el mandato de hacer el bailecito que te toca cuando te toca".

Butler y también Deleuze nos proveen imágenes para pensar la piel como un órgano. El borde sensible del contacto con el mundo. La danza trabaja sobre ese borde y sobre la magnitud de la experiencia humana que "se teje en cada hebra del cuerpo, donde confluyen las acciones de la vida, de nuestros ancestros, de la cultura, lo que hacemos a cada instante, lo que soñamos, con quienes lo compartimos y todo aquello que no sabemos de nosotros mismos" (Galand, 2017). Bailar es comprometerse con ese entramado en cada nueva práctica. En las prácticas corporales hay muchos focos para pensar sobre nuestro cuerpo y deseo, y todos esos focos aparecen mezclados: el goce, el ejercicio físico, lo vincular, el género.

"Te bajan línea al deseo", dijo alguien en relación a los boliches y la codificación en el taller mencionado más arriba. La palabra circuló y sería impreciso asignarla a un locutor particular, cada participante, cada cuerpo, portaba información.

En la apertura del congreso se realizó una videoconferencia con el filósofo y activista Franco Bifo Berardi, quien sostuvo que el lugar de la producción artística en el contexto actual es la búsqueda de redes subjetivas emocionales: "Tenemos que partir de la condición caótica contemporánea y rechazar las formas de elaboración capitalista de ese caos, elaboración que se llama competencia, acumulación, crecimiento, supersticiones que se transforman en expectativas y esperanzas económicas y acumulativas que transforman el caos en infierno, tenemos que elaborar el caos de una manera estéticamente agradable" (Videoconferencia con Franco Bifo Berardi realizada en la apertura del Congreso Escena Política en el Centro Cultural Paco Urondo). Subrayó que los artistas viven en el caos, pero tienen una capacidad de transformarlo en una dimensión armónica que nos permita reequilibrar nuestras esperanzas y posibilidades. Nuestra "caosmosis" hoy consiste en la capacidad de producir formas estéticas, existenciales, lingüísticas y conceptuales que nos permitan transformar el infierno de la superproducción capitalista en la condición feliz de la distribución igualitaria de lo que ya hemos producido y seguimos produciendo.

Un subtítulo histórico

En tanto estilo artístico, la danza contemporánea tiene dos vertientes. Una de ellas es Nueva York en los años 60. Se atribuye a un colectivo de artistas (de diferentes disciplinas) que se reunían en la iglesia Judson, a experimentar e investigar jun-

tos. Ese colectivo se llamó Judson Dance Theater (JDT), estuvo activo hasta 1964 y lo integraron artistas como Steve Paxton, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Simone Forti, entre tantos otros (Burt, 2006; Banes, 1987; Novack, 1990; Tambutti, 2008). JDT, además de cuestionar radicalmente las estéticas de la danza clásica y moderna, cuestionó la jerarquía con la que ambas funcionaban y propuso un nuevo esquema cooperativo para producir danza. La otra vertiente se encuentra en la evolución de la danza moderna alemana hacia el expresionismo alemán y la danza teatro, desarrolladas por artistas como Kurt Jooss, Pina Bausch o Rudolf Laban. Ambas tradiciones se imbrican de múltiples formas que dan difusión mundial y hacen emerger diversas variantes de las danzas contemporáneas que florecen en estas décadas. A su vez, la aparición de nuevas técnicas y paradigmas dancísticos no implica la desaparición de los anteriores, teniendo como consecuencia que al emerger la contemporánea, la danza moderna o el ballet no desaparecen sino que se inaugura una coexistencia de actores, instituciones y estéticas. Sin embargo, como se viene remarcando, nunca antes el cuerpo había tenido la centralidad que tiene para la danza contemporánea, como medio de expresión y también como objeto de estudio y locación de la percepción y comunicación con el mundo. El pensamiento sobre (y con) el cuerpo es por lo tanto uno de sus rasgos más distintivos.

La manifiesta necesidad de reemprender la búsqueda del pensamiento del cuerpo en el terreno de lo social y de lo real, es quizás la respuesta de una disciplina que ha sido más exitosa en alimentar teorías revolucionarias sobre lo sensible, que en realizar y democratizar prácticas sensibles emancipatorias que logren interrumpir sus modos hegemónicos de organización. En este sentido, Rainer buscaba la "democracy of the body" –la democracia del cuerpo–, una inquietud que compartían los integrantes de JDT. La idea era darle la misma importancia a todas las partes del cuerpo y, por lo tanto, a su movimiento. Una actitud que tiene repercusiones políticas en tanto al cuerpo se lo aborda de manera igualitaria y no jerárquica, aceptando múltiples sus diferencias (Montejano Cantoral, 2016).

La danza contemporánea se propone democratizadora en tanto se piensa inclusiva y contraria a la especialización y el virtuosismo, creando un mix de técnicas e influencias, que van desde las coreográficas al deporte, yoga, técnicas somáticas, textos, fuentes teóricas, temas de la actualidad. Inaugura una fase de intensa experimentación que llega a los escenarios pero también abre y pone en diálogo al menos a tres preguntas claves: ¿qué es danza?, ¿qué puede un cuerpo?, ¿qué pueden juntos los cuerpos?

Aunque generalmente se concibe espectacular (hecha para ser vista en un teatro u otros espacios de presentación) también se practica en formas no "espectaculares" ni escénicas. La investigación es también algo que puede realizar el cuerpo; el foco compositivo suele estar en el plano de la experiencia o las relaciones más que en el de la representación, entablando una particular relación entre la subjetividad del bailarín y los modos de subjetivación que emergen en determinadas coreografías, tanto desde el rol del artista como de los espectadores. Hay un desplazamiento político desde la emisión de un mensaje (propio del paradigma del "arte revolucionario") a la proposición de experiencias que buscan realizar un trabajo sobre lo visible, lo sensible y lo experienciable que la aproxima a la definición ranceriana de política de la estética. "Lo que para Rancière es ese desplazamiento propio del régimen estético de las artes, en el cual la estética ya no remite al juicio estético sino a una *aisthésis*, es decir una relación sensible con el com-partir que se pone en juego en el arte" (Bardet, 2012, p. 70).

Uno de los mejores ejemplos de esto es una de las obras fundacionales de la danza contemporánea, que no tiene forma de coreografía bailada por cuerpos sino de texto: el Manifiesto del No (1965)[19]. Su autora, Yvonne Rainer, lo escribe con el objetivo de liberar a la danza de sus clichés y recursos más habituales, para desafiarla a trabajar a partir de otras posibilidades ocultas por dichas convenciones. El manifiesto rechaza el uso de los recursos más habituales para este arte y propone una forma alternativa de pensar, hacer y ver danza.

Esta práctica está marcada por el intento de practicar (no)técnicas y explorar tácticas para eliminar la distancia que el virtuosismo y la especialización

19 **No** al espectáculo.
No al virtuosismo.
No a las transformaciones, a la magia y al hacer creer.
No al glamour y a la trascendencia de la imagen de la estrella.
No a lo heróico.
No a lo antiheróico.
No a la imaginería basura.
No a la implicación del intérprete o del espectador.
No al estilo.
No al amaneramiento.
No a la seducción del espectador por las artimañas del intérprete.
No a la excentricidad.
No a conmover o ser conmovido.

hacían mediar entre arte y vida, entre cuerpos de la danza y cuerpos comunes, entre estética y política. La revolución estética y conceptual que supuso dicho momento, inauguró simultáneamente importantes paradojas en torno a las cuales la danza se organizó en tanto lenguaje artístico o disciplina estética. Una de estas paradojas consiste en que al mismo tiempo en que se proclamaba una profundización de la fusión entre arte y vida, aparecían características que impedirían que ésta se llevara a cabo. Pese a la apuesta de la danza contemporánea por el saber del cuerpo, por la fenomenología, por priorizar lo sensorial sobre lo formal y por basar en la experiencia sus principales modos y métodos de conocimiento, conserva el formato de obra escénica como unidad de producción y comunicación. Aunque haya artistas no interesados en la creación escénica y dedicados a explorar espacios y prácticas alternativas.

"La afectividad es nuestro terreno. Pero desvariamos el mapa, lo recorremos a tontas y a locas; oímos otras señales; vemos otros sonidos; transversalizamos todos los cuerpos, todas las prácticas. Queremos lo que no se ve, ni se escucha, ni se oye, ni se toca aún" (Manifiesto I, Congreso Escena Política). Se evidencia en los manifiestos del congreso la búsqueda por transversalizar las prácticas y pensar el cuerpo en estado de inmanencia, como un territorio nuevo en el que descubrir(nos) cada vez. También podemos descubrirnos en otros cuerpos, y crear nuevas distribuciones de lo sensible, nuevas formas, nuevos lenguajes, estableciendo relaciones entre el espacio que habitamos y la práctica artística, que es también una forma de hacer política desde el cuerpo, articulándolo en otras coordenadas, pensando nuevas estructuras que soporten nuestro cuerpo. El Congreso Escena Política asumió este reto, el de transformar el paisaje desde el movimiento danzado, desde la multiplicidad, porque no hay un solo lenguaje, no hay una sola idea de cuerpo, pero sí la idea de la existencia en común.

La danza contemporánea en Argentina

La llegada y emergencia en los 50 de la danza moderna en Latinoamérica fue recibida por una izquierda artística nacionalista y organizada en apoyo de procesos revolucionarios y antiautoritarios; durante la llegada y desarrollo de la danza contemporánea en los 70, se hace fuerte la presencia de una emergente cultura política antimperialista, basada en la lucha contra un neoliberalismo cada vez más transnacional. Esto nos exige pensar cómo, mientras lo que en Estados Unidos o Europa eran en los 60 movimientos internacionalistas aliados a ideologías como la democracia y el pacifismo, en América Latina y por causa de

las intervenciones militares y las sucesivas imposiciones neoliberales, lo norteamericano era visto como sospechoso por la izquierda artística de nuestros países.

La danza moderna resistió y resiste a la danza contemporánea no solo por causa de su rebeldía contra las convenciones estéticas, por su rechazo de la técnica, por su deconstrucción de los mecanismos de la representación, sino también por motivos geopolíticos e históricos que la dejaron asociada al neoliberalismo y al autoritarismo político que Estados Unidos alimentaba y fortalecía en la región durante sus décadas de emergencia. La danza contemporánea fue así (igual que muchos otros productos culturales norteamericanos) asociada con el avance de la cultura de consumo capitalista aún cuando en sus discursos llamara a la democracia y la libertad. Esta situación tejió y teje relaciones enormemente complejas sobre la periodización de la historia de la danza en nuestro país y tiene implicaciones sobre las subjetividades políticas que las estéticas dancísticas producen y reproducen (Tambutti, 2008).

En el taller coordinado por La Dársena en el segundo día del Congreso Escena Política, se propuso a partir de una mesa de arena crear "un dispositivo material para generar intervenciones" en ese territorio que llamaron "la arena macrista". Siguiendo con esa idea de la materialización, concluyeron que "Un colchón Suavestar [marca reconocida de colchones en Argentina] alcanzaría para representar los últimos años de creación cultural en Argentina: cómodo, hegemónico, confortable para algunos y muy poco interesante". De esta manera, se evidencia la crítica a las formas establecidas de producción y reproducción artística, que, evidentemente para los actores involucrados en el taller descripto, estaría aún reproduciendo, cómodamente, lineamientos hegemónicos.

Arte y Vida (colectiva)

Como observa Susana Tambutti (2008), la experiencia de "Judson Dance Theater" o "Judson Dance Church" aportó una reconceptualización de lo político, introduciendo conceptos como comunidad y democracia a un campo dancístico que ya había empezado a plantearse la relación entre danza, vida y política. ¿Cuál era la nueva dirección que orientaba a los artistas y los ubicaba en una iglesia comunitaria? ¿Intentaban reposicionar el rol del artista en la sociedad y crear las posibilidades para hacer arte en comunidad? ¿Estábamos ante un pasaje de los discursos individuales a los colaborativos?

En este sentido me interesa analizar la emergencia de proyectos experienciales que se alejan de la búsqueda de la obra escénica, como el Congreso Escena Política. Proyectos que se concentran en proponer espacios comunitarios de experiencia, poniendo de manifiesto que hay un cambio operando en el pensamiento sobre la relación entre arte y política en los últimos años. Considero que de esta manera el campo artístico se enmarca en procesos de transformación social que trascienden a la creación y el placer artístico individual.

La pregunta "¿qué puede un cuerpo?" formulada originalmente por Spinoza en su "Ética demostrada según el orden geométrico" (Spinoza, 1661), que protagonizó y articuló muchas de las obras, estéticas e investigaciones de la primera década de los 2000, parece haber sido desplazada por otra pregunta: ¿qué pueden juntos los cuerpos? o ¿qué podemos hacer juntos? O sea, el retorno de una pregunta política.

> Somos manada, somos cardumen. Nos definen nuestros cuerpos resistiendo y creando desde lo colectivo, lo compartido, lo intercambiado. Estamos atentos, despiertos para mirar y mirarnos, entender situaciones ¡las nuestras!, pensarlas con otra sensibilidad, abriendo camino a la empatía. Detectamos el potencial del mundo que habitamos, sus puntos de energías, fuerzas, intensidades que ya están ahí y hacemos de eso arte, trabajo y fiesta (Manifiesto II, Congreso Escena Política).

Tal como mencioné anteriormente, en el campo de la investigación artística de la danza contemporánea se vuelven protagónicas las reflexiones sobre el artista de la danza como trabajador, así como la percepción de que durante los procesos creativos-investigativos, las relaciones organizadas en torno al trabajo artístico (remunerado o colaborativo) pueden reproducir, como en cualquier actividad productiva, modos que pueden encontrar alternativas al modus operandi del mercado u organizarse de la misma manera. Los artistas se autoperciben crecientemente como involucrados en una actividad productiva cuyas relaciones y modos de producción tienen un impacto sobre la economía de la cultura que en un grado mayor o menor, son definidas por las herramientas y fórmulas disponibles en la disciplina.

De esta manera, problemas considerados convencionalmente como extra-artísticos son colocados en el centro de las investigaciones estéticas. Nuevas relaciones con la política o lo político dan lugar a la emergencia de acciones y

proyectos interesados en ofrecer experiencias y situaciones, más que proposiciones predeterminadas.

Se da una reconceptualización práctica sobre la política de la estética que deviene en la percepción de que en el encuentro con otros habitan las posibilidades de emancipación del sujeto y de los cuerpos. ¿Puede el arte salir de los "laboratorios de creación" para implicarse en el mundo? No es hoy un problema de la conciencia sino del cuerpo: no concierne a una conciencia frente al mundo sino a un cuerpo que está en y con el mundo, "Apelar a la politización de la intimidad no implica reivindicar simplemente el carácter político de lo personal, de lo doméstico, de los afectos, etc. Va más allá: implica cuestionar la naturaleza misma de nuestro ser político, la raíz de lo que puede significar tener una vida política. ¿Hay, en lo más íntimo de cada uno de nosotros, la condición de nuestro ser común?" (Garcés, 2010).

El campo artístico está atravesado por preguntas sobre lo público y lo privado, lo íntimo y los límites que separan (o no) a lo personal de lo político, a lo artístico de lo social, a lo político de lo familiar.

> Para nosotros, manada poética, un límite, una inquietud, una pregunta, una intensidad, un dolor, un sufrimiento, son portales a un hacer con lo que nos pasa. Queremos "saber hacer con lo que nos hace", organizarlo en acciones y transformarlo en una posibilidad de liberación (Manifiesto II, Congreso Escena Política).

Desde la emergencia de los movimientos por los derechos civiles y el feminismo se ha proclamado que la vida privada es política, lo cual quiere decir que muchas acciones que ocurren en la esfera privada en realidad se articulan con el poder (el patriarcado es un claro ejemplo). A su vez, la práctica de la danza puede llevar a los bailarines a explorar percepciones somáticas nuevas y a cuestionar individualmente sus propias ideas acerca de la sexualidad, el género o lo comunitario, abriendo otro espacio de politización de la esfera privada.

Tal como mencioné anteriormente, la principal capacidad política de la danza es la de poder exhibir y cuestionar la producción social de los cuerpos y del movimiento en un momento determinado y en una sociedad y una cultura específicas (Wolff, 1997). Para cerrar el segundo día del congreso se desarrolló una práctica corporal que convocaba a los cuerpos deseantes y se presentaba como abierta y colectiva. Cecilia Graña y Paola Pilatti describen como el espa-

cio, que anteriormente había sido escenario de sillas y cuerpos, se transformó en un espacio amplio de posibilidades para el movimiento y la experimentación. La consigna que predominó fue la de no dejar de tocar y sentir los cuerpos. Esos cuerpos presentes fueron tomando nuevas formas y a ellos se sumaron otros que concurrieron especialmente para esa práctica. Profundizaron en relaciones sonoras y espaciales, involucraron el contacto y la deconstrucción de las palabras y el sentido. En cierto momento esos cuerpos se sublevaron, salieron en estampida del aula que los contenía en el Instituto Superior Octubre y tomaron la calle. La práctica se apropió de un trozo del espacio público; griteríos, corridas, agites, alianzas, aplausos, palabras, cantos, trepadas, pogos, saltos, lenguajes y dialectos extraños. La calle se convirtió en escenario de una insurrección.

Teniendo en cuenta que "la estética y la política se acoplan precisamente en la medida en que permanecen distintas [el objetivo de la investigación política en danza] no está en localizar lo político en la danza, sino en preguntarse, ¿cómo la danza se articula con una instancia política?" (Franko, 2016, p. 38).

Arte y política

Rancière propone que la política de la estética pasa por una *redistribución de lo sensible*, la pregunta que permanece abierta está vinculada a pensar si esta redistribución puede ser impulsada por herramientas propias de la representación o a partir de su desmontaje (Rancière, 2006).

Teniendo en cuenta el modo en que lenguajes como la danza contemporánea se han alejado de la representación como herramienta estética y relacional, volvemos a la pregunta original propuesta en la introducción en relación a cómo el campo artístico contemporáneo puede (o no) generar transformación social más allá de un pequeño círculo de "ya incluidos" en sus modos de pensamiento y acción política.

El fin del giro a la izquierda de las democracias latinoamericanas que comenzó a inicios del siglo XXI, así como las fallas evidentes de la democracia liberal para representar el interés de la mayoría de sus ciudadanos y mejorar sus vidas dando lugar a procesos de justicia social y redistribución de la riqueza, pone en jaque a los modos de participación, representación, acción y movilización política existentes. Considero que es posible afirmar que tanto la danza como la política contemporánea están en crisis. Mientras que a una le afecta la contradicción entre el pluralismo de la contemporaneidad, sus hábitos van-

guardistas y su deseo de actuar políticamente, la otra sufre de importantes fisuras en su legitimidad y en su capacidad de representación.

Las políticas de la danza contemporánea se enfocan en el cuerpo y el modo en que éste está imbricado e implicado en el mundo. Esto señala la necesidad de pensar en qué relaciones y qué acontecimientos producen los cuerpos fuera del arte escénico. Si pensamos el Congreso Escena Política desde un enfoque coreográfico es posible ver los acontecimientos abriendo la mirada a fenómenos protagonizados por cuerpos en el espacio, por eventos de carácter impredecible, por subjetividades que emergen de la experiencia de "sistemas de movimiento" que se dibujan en movilizaciones sociales y manifestaciones.

> Nos preguntan ¿quiénes somos?, ¿qué queremos? y la policía representativa se nos mete en el cuerpo intimidado. "¡No queremos que el Estado legisle sobre nuestros deseos!", gritamos como animales. Somos artistas de nuestros deseos (Manifiesto I, Congreso Escena Política).

El congreso realizó una exploración performativa de formas políticas a partir de poéticas dancísticas que permiten pensar coreopolíticamente sus dispositivos, tecnologías de movilización y características en tanto acontecimientos que sucedieron en la ciudad de Buenos Aires. En este sentido me interesa retomar particularmente los registros de la performance callejera "*Abogados manteros*". Esta acción buscó poner en evidencia las restricciones en el uso del espacio público y la puja asimétrica entre los manteros[20] y el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. La acción consistió en que alrededor de 20 abogados colocaran sus mantas en el piso de la peatonal de la calle Florida en el microcentro de la ciudad (de donde los manteros fueron expulsados sistemáticamente por la Policía Federal) y ofrecieran durante dos horas consultas jurídicas por $5, $10, $20 o a la gorra. Esta acción visibilizó tensiones sociales, puso de manifiesto conflictos entre práctica artística y protesta social y nos hizo preguntarnos acerca de cuáles son los "cuerpos desobedientes" que ocupan el espacio público.

Por su temporalidad y características, hablar del Congreso Escena Política plantea problemas similares a los de narrar una obra de danza o teatro: una vez que sucedió, desaparece. Este "problema" ha sido abordado por autores como Lepecki que indaga en la temporalidad de lo efímero, su ontología del

20 Vendedores ambulantes.

desaparecimiento y sus modos de resonancia y archivo en los cuerpos (Lepecki, 2006).

Existe la posibilidad de hablar de estos hechos y manifestaciones asumiendo lo fragmentaria que resultará toda tentativa y lo intraducible de las experiencias que al igual que en la danza que acaba de ser performeada, vivieron los cuerpos que estuvieron ahí. El congreso se situó en el intento de pensar simultáneamente en las crisis y herramientas que surgen en el arte y en la política para intervenir en procesos políticos, democráticos y de (de)construcción de hegemonía. La propuesta, según los organizadores, fue la de ser transformados junto con otros por la experiencia, más que la expresión o manifestación de pensamientos conformados previamente a las acciones. Estos eventos interesan porque procuran generar una transformación en las subjetividades, lo cual plantea un vínculo singular entre acción y expresión; uno que por cierto nos aproxima a la danza y no solo desde la perspectiva expresiva sino desde una generativa y performática.

La categorización de lo político como disputa en el terreno de lo sensible y de lo deseable se profundizó en la videoconferencia con Amador Savater, filósofo español y activista del 15M[21].

En la experiencia de Savater de la práctica política de los campamentos urbanos, se evidencia un modo de hacer política, siguiendo a Rancière, que no tiene que ver con el enfrentamiento de un grupo frente a otro buscando gestionar las mismas estructuras de poder, sino que lo que se pone en juego es la tensión de un mundo frente a otro. Al mundo neoliberal de la competencia, el uso instrumental de los individuos y el concebir a todas las cosas como empresas, se le opone la creación de zonas autónomas en donde la reproducción y la autorganización de la vida producen efectos sensibles que proponen desear otra vida, otro mundo.

Un mundo de la cooperación y no de la competencia, de la convivencia de singularidades que se potencian y no de la anulación de lo singular en una estructura mayor. En la práctica artística, el *leitmotiv* de pensar haciendo que caracterizó los movimientos de las plazas, fue tomado en el congreso como

21 También llamado movimiento de los indignados en España, fue un movimiento formado a raíz de la manifestación del 15 de mayo de 2011 en la Puerta del Sol, que dio lugar a que miles de personas se concentraran en sesenta ciudades españolas para protestar contra una situación política, social y económica que encontraban insostenible. Tras sucesivos desalojos y re-ocupaciones, acabó en una masiva acampada que generó nuevas formas de vinculación política y desobediencia civil. Para profundizar se puede consultar: Fernández Savater, 2016.

estrategia para la creación de otros mundos posibles. En esa creación, quizá la tensión mayor para los colectivos artísticos es la que considera qué lugar se ocupa en el entramado social y si la relación entre arte y Estado es especialmente tensa o si conlleva las mismas tensiones que con el resto de la sociedad. Savater insistió en la necesidad de no quedar capturados en el teatro de representación de la política, dispositivo que nos coloca en la situación de intérpretes-espectadores de signos, y no en cuerpos que reaccionan a un tensor, aquello que provoca un corrimiento en lo sensible tal que inicia una sublevación. En la producción de lo común que se da en la lógica de campamento, lo común es el resultante de una multiplicidad de formas micro de producción de lo sensible. Un llamado a desbordar con prácticas sensibles al Estado fue el murmullo con el que terminó la conferencia (Fragmento de crónica realizada por Cecilia Graña y Paola Pilatti para el Congreso Escéna Política).

En el medio de la puesta en común del segundo día de talleres del congreso, un grupo de participantes se pusieron pasamontañas en la cabeza y comenzaron una performance. Lo que hacían era tocar los cuerpos de los demás y moverse al ritmo de las palabras que se habían dicho en la ronda. Esta acción descontracturó la palabra puesta en común. Un participante del taller "Entrismo en la Escuela", coordinado por el Proyecto Secundario Liliana Maresca de Villa Fiorito dijo "Si existe el deseo existe la posibilidad. Para mover los posibles tiene que haber deseo. Como nos dijo Amador Savater esta mañana: la política no es la tensión entre dos ideas opuestas sino entre dos visiones del mundo distintas. El mundo se corrió de eje desde el miércoles, como dijo Marta Dillon, gracias al movimiento de las mujeres. Creo que Ni una menos[22] y este Congreso son dos espacios que ya se mueven hacia un futuro distinto y posible" (participante del taller "Entrismo en la Escuela").

El Congreso Escena Política se sitúa en un punto intermedio entre la politización de la danza y la dancificación de la política, proponiendo más que creación de obras artísticas, la creación de experiencias colectivas e investiga-

22 Ni una menos es una consigna que dio nombre a un movimiento feminista surgido en Argentina en 2015. La convocatoria al primer "Ni una menos", el 3 de junio de 2015 nació de un grupo de periodistas, activistas, artistas y se convirtió en una campaña colectiva. A Ni una menos se sumaron miles de personas, cientos de organizaciones en todo el país, escuelas, militantes de todos los partidos políticos. Ni una menos se instaló como consigna contra la violencia y los femicidios en la agenda pública y política del país y se instaló el 3 de junio como fecha de lucha.

ciones donde lo que está en juego son las posibilidades de inventar formas de estar juntos. En este sentido, Roberto Jacoby, uno de los coordinadores del taller "Genealogías de una subversión utópica", en el que se habló de historia y política en el arte argentino, señaló como idea de utopía, al propio Congreso y detalló sus fortalezas: "Creo que la utopía hoy se construye desde la negación de lo existente. Hacer una propuesta que niegue el orden existente es más posible que pensar algo nuevo desde cero. Veo esa marca de discutir lo existente en formas distintas, tanto el miércoles con Ni una menos[23] como en este Congreso. No sé si son ambas acciones importantes por lo que van a conseguir, pero sí lo son por su existencia y su forma. Este Congreso lo veo significativo en su trayectoria, por las acciones que proponen desde el inicio. Son propuestas que no existían antes de hoy. Desde los títulos de las actividades hasta la forma de hacer las alianzas entre colectivos. La idea de trabajar en red y aprovechar lo que cada uno sabe. Todo eso es lo utópico. No es un espacio puramente de artistas como trabajadores, ni exclusivamente como activistas políticos: también es un espacio de pensamiento crítico" (Jacoby en "Genealogías de una subversión utópica").

Conclusiones

> "Poner el cuerpo en la calle, poner el cuerpo cuando la única certeza es que lo político se cae a pedazos, poner el cuerpo con la lógica comunitaria del desinterés, poner el cuerpo en la multitud desde una política impersonal; poner la representación y los dispositivos performativos y teatrales al servicio ya no de la ficción sino de la realidad" (Foro Danza en Acción).

El último día del Congreso Escena Política emergió como potencia afectiva-efectiva colectiva para crear nuevas formas de hacer y organizarse. Las construcciones colectivas estaban dirigidas a "inventar el futuro en movimiento", al ensayo de nuevas formas sensibles, a la visibilización, organización y movilización de los cuerpos. "Yo no quiero ser un macho / yo no quiero ser

23 El 19 de octubre, días antes de la realización del congreso, se realizó el primer paro de mujeres (de una hora de duración) y una multitudinaria marcha a Plaza de Mayo con la consigna "Ni una menos" como respuesta a el incremento violento de femicidios en el país.

un facho[24] / a fugar / a bailar / otras armas inventar" fueron los versos con los que una multitud armada con cartones e inscripciones irrumpió en el espacio público con una apropiación del espacio y del ritual de la manifestación. El deseo estaba explícito, sentar las bases del sindicalismo social inaugurado por las masivas manifestaciones del Ni una menos, irrumpir en la ciudad, desbordar. "Ante la pregunta: ¿y ahora qué hacemos?... la fuga. Dejar de pensar hacia dónde sigue esto para invocar 'la potencia del raje'. El murmullo decía: la insurrección será sensible o no será, y no puede esperar". (Graña y Pilatti, 2016).

Tal como propone Infantino en el capítulo introductorio de este libro, la noción de transformación que viene caracterizando diversas prácticas artísticas hace unas cuantas décadas, tuvo un período en el que el sentido de la transformación quedó anudado a ciertos discursos utilitarios de usos de las artes para morigerar los efectos indeseados del neoliberalismo imperante. Asistir, ayudar a poblaciones vulneradas. Si pensamos en el mundo del arte, y específicamente en el de la danza contemporánea, la reproducción cómoda de lineamientos hegemónicos implicaba una transformación y politicidad reducida, poco disidente, o a lo sumo resistente. Considero que el análisis expuesto en este trabajo intentó poner en evidencia ciertos procesos recientes que implican una expansión de los sentidos de transformación o lo que se busca modificar desde el arte (Infantino, 2018). El congreso plantea cuestionar normativas canónicas del campo artístico, para explorar lo colectivo/cooperativo y así cuestionar el individualismo reinante en nuestras sociedades. Pretende cuestionar el derecho al espacio público desigualmente otorgado a unos y otros; propone una usurpación performática de ese espacio, una apropiación crítica que instale el disenso en el espacio público.

Considero que este Congreso evidenció nuevas maneras de pensar lo político y de resignificar el tan nombrado poder transformador del arte. Propuse entender que aquello desde donde se significa la transformación o la politicidad estética trasciende a la creación y al placer artístico individual. También se disputa la histórica concepción de politicidad artística asociada al "mensaje" (panfletario) para indagar en otras maneras de construir lo político, desde lo performático, lo corporal y lo estético. Es decir desde el *cómo*, trasladando prácticas colectivas de creación artística al ámbito político.

24 Se refiere a una persona fascista o de derecha.

Referencias bibliográficas

Banes, S. (1987). *Terpsicore en zapatillas.* Hanover, Wesleyan University Press.

Bardet, M. (2012). *Pensar con mover: un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires, Cactus.

Burt, R. (2006). *Judson Dance Theater. Performative Traces*. Londres, Routledge.

Butler, J (1999). El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad. México, Paidós.

Butler, J. (2002). Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo". Buenos Aires, Paidós.

Butler, J. (2011). *Estudios avanzados de Performance. Cuerpos que importan*. México, Fondo de Cultura Económica.

Capriotti, F. (2015). *Hacer magia, asuntos de danza.* Buenos Aires, el autor.

Citro, S y Aschieri, P. (2012). *Cuerpos en movimiento: antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires, Biblos.

Citro, S. (2009). *Cuerpos significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires, Biblos.

Cohen, S. (1998). International *Encyclopedia of Dance.* Oxford, University Press.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1985). El anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia. Barcelona, Paidós.

Elias, N. (1996). *La sociedad cortesana*. México, Fondo de Cultura Económica.

Foucault, M. (1989). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Galand, R. (2017). Naturaleza de la fuerza en el cuerpo y la danza. Buenos Aires, Colorado Analytic Forum.

Gallo Cadavid, L. (2006). El ser corporal en el mundo como punto de partida en la fenomenología de la existencia corpórea. Pensamiento Educativo. Vol. 38.

Infantino, J. (2015a). "Procesos de organización colectiva y disputa política en el arte circense en la ciudad de Buenos Aires". En C. Crespo, H. Morel, M. Ondelj (comps.), *La política cultural en debate. Diversidad, performance y patrimonio cultural* (pp. 135-165). Buenos Aires, Ediciones Ciccus.

Infantino, J. (2015b). "Circo y Política Cultural en Buenos Aires". *Revista del Museo de Antropología 8* (1), 157-170.

Infantino, J. (2018). "Working with circus artists. Reflections on a process of collaborative research, participation and commitment". *Conjunctions. Transdisciplinary Journal of Cultural Participation 5* (1), 1-18. DOI: https://doi.org/10.7146/tjcp.v5i1.105287/

Kunst, B. (2015). *Artist at work. Proximity of art and capitalism.* Winchester, UK, Zero Books.

Larrauri, M. (2010). *El Deseo según Gilles Deleuze.* Planeta Plutón.

Lepecki, A. (2006). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento.* Alcalá, Universidad de Alcalá.

Lorey, I. (2016). *El gobierno de los precarios*. Madrid, Traficantes de sueños.

Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Buenos Aires, Planeta.

Montejano Cantoral, C. (2016). *La democracia del cuerpo o inflar los cachetes.* Revista Nexos, México. https://cultura.nexos.com.mx/?p=11315/

Novack, C. (1990). *Sharing the dance. Contact improvisation and American Culture.* Wisconsin, University of Wisconsin Press.

Rainer, Y. (1986). Un *quasi* censo de algunas tendencias minimalistas. En COPELAND, R. y COHEN, M. (ed.), ¿Qué es la danza? Oxford, Oxford University Press (traducción de Susana Tambutti).

Rodriguez, P. (s.f.). *La Danza Contemporánea en Argentina hacia el Siglo XXI. Análisis, Diagnósticos, Ejes de Reflexión y Propuestas para pensar hacia estrategias y políticas públicas de desarrollo económico-socio-cultural para el sector Danza.* Ponencia.

Rosales, G. (2007). *Intemperancia y situación de una atopía. Las actuales tendencias conceptuales y estéticas de la danza contemporánea mexicana.* México, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Sbodio, M. (2015). *Condiciones laborales de los trabajadores de la danza en Argentina Estudio exploratorio. Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.*

Tambutti, S. (2007). *Herramientas de la creación coreográfica. ¿Una escalera sin peldaños?* En Dorin, P. (coord.), *Creación coreográfica*. Buenos Aires, Libros del Rojas.

Urdaneta García, H. (2013). *Revisión de la categoría del cuerpo en la obra de Judith Butler. Madrid: Instituto de investigaciones feministas.* Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales.

Vargas, V. (2017). *De la cartografía a la coreografía: un cambio en el panorama de la movilización global.* En Pensando el Cuerpo. Chile: Plataforma Comunidad Acción. Fanzine Revuelo N° 3.

Otras fuentes

-Crónicas del Congreso Escena Política. En: http://www.escenapolitica.info/

-Cruz, Alejandro. La danza en estado de reflexión. En: www.lanacion.com.ar/1817195-la-danza-en-estado-de-reflexion/

Transformar, resistir, demandar. Disputas político-culturales hacia una ley nacional de circo

[Julieta Infantino]

1) Introducción[1]

Para finales de los años 90 comencé a trabajar con artistas que en la ciudad de Buenos Aires y en distintas provincias de Argentina, venían resignificando y recreando las artes circenses. Analicé en diversos trabajos (Infantino, 2011; 2013a, 2013b; 2014, 2015a) el modo en que dicha formación cultural (Williams, 1977) se identificó, con antecedentes en los años 80 pero especialmente desde los neoliberales años 90, bajo los conceptos de "independencia", "autonomía" y "autogestión". Dichos conceptos implicaban una búsqueda de modos alternativos de vida, de producción cultural y de trabajo que cuestionaban ciertos ideales de época. En un análisis comparativo acerca de distintas prácticas culturales desplegadas por jóvenes –punks, breakers y cirqueros/as– que, junto a Bergé y Mora conceptualizamos como prácticas *artístico-estético-políticas*, sostuvimos que dichas prácticas actuaron como:

> Instancias de búsqueda de expresión del descontento por el estado de las cosas. La posibilidad de romper con lo normativo ocupando el espacio

1 Una versión preliminar de este trabajo fue presentado en el *18th IUAES World Congress. International Union of Anthropological and Ethnological Sciences.* Universidad Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil, 16 al 20 de Julio de 2018. Agradezco los comentarios allí compartidos que permitieron enriquecer esta versión final.

> público en un contexto de privatizaciones y restricciones, la apuesta a lo colectivo en un contexto de ponderación del individualismo y la desafiliación, la producción artística autogestiva e independiente en un contexto de mercantilización de la cultura, la producción singular de sí mismo en un contexto de estandarización, son vías de expresión del conflicto, de toma de posición y de resolución (Bergé, et. al., 2015, p. 42).

En este sentido, analicé los modos en que los conceptos de independencia, autogestión y autonomía se constituyeron, para la formación cultural circense con la que trabajé, en mecanismos de identificación y construcción de alteridades. Estas alteridades no solo consolidaban un mecanismo de distinción/oposición frente al individualismo, la privatización del espacio público o la elitización y mercantilización de la cultura; también se construía al Estado como un "otro" en tanto aparato burocrático y de control frente al que había que resistir[2]. Sostuve así que la identificación de estos artistas como independientes y autogestivos implicó –desde los años 90 y durante gran parte de la década siguiente– la casi inexistencia de organización colectiva en pos de demandar reconocimiento, valorización y recursos al Estado al tiempo que se naturalizaba la precarización de las condiciones de trabajo y de producción artística.

No obstante, para fines de los años 2000, en sintonía con diversos procesos políticos que marcaron a la región latinoamericana en términos de propuestas democráticas participativas, de ampliación de derechos y con fuertes discursos de cuestionamiento al modelo neoliberal imperante en contextos precedentes, se fueron consolidando renovadas miradas hacia el Estado. Este contexto, con sus complejidades y limitaciones, habilitó imaginar/visualizar al Estado como agente garante de derechos y, para diversos colectivos sociales –como por ejemplo, para los y las cirqueros/as con los que trabajé–, como agente al que se podía y debía demandar reconocimiento, políticas y recursos.

2 Esa resistencia debe ser también contextualizada en relación al rol de control punitivo ejercido por el Estado frente a los/las artistas circenses callejeros en la ciudad de Buenos Aires. Hasta el año 1996 en el que se anularon los edictos policiales y se cambiaron por el Código de Convivencia (implementado en 1998), existían básicamente tres edictos por los que se podía justificar la detención de los y las artistas que pretendían trabajar mostrando su arte en los espacios públicos. Estos eran: "mendicidad y vagancia", por pasar la gorra; "permiso de disfraz", por el vestuario; "desfiguración de rostro", por el maquillaje (Infantino, 2014).

Específicamente en el terreno de las políticas culturales, tal como desarrollé en el capítulo uno que da inicio a esta obra, se asistió a una disputa y transformación en la manera de conceptualizar y gestionar dichas políticas. Diversas propuestas entienden que el Estado no debería detentar la exclusividad en la formulación de las políticas culturales, sino que tendría que ocupar un rol de promotor y regulador de la demanda de la sociedad civil. En este sentido, los hacedores culturales, protagonistas de las prácticas culturales a ser promovidas, ya no serían considerados objetos/destinatarios de políticas, sino más bien agentes formuladores y ejecutores de las mismas, a través de un modelo participativo y compartido de gestión que envuelve a actores e intereses diversos.

Destaqué la experiencia de Brasil a través del programa Cultura Viva y Puntos de Cultura[3], porque permite evidenciar el modo en el que se plasmó un viraje en los modelos de políticas culturales, que venía debatiéndose en el campo cultural al menos desde los años 80. Cuando para fines de esta década García Canclini escribe la introducción a *Políticas Culturales en América Latina* (García Canclini, 1987) ya utiliza algunos de los argumentos que caracterizan este viraje: trascender la *exclusividad estatal* en la administración del campo cultural y en el modo de pensar las políticas culturales, definiéndolas como un campo de disputa en el que intervienen diversos actores sociales, además del Estado; trascender la *noción restringida de cultura* (elitista/patrimonialista) que, por mucho tiempo caracterizó la *democratización/difusionismo cultural*; promover la *democracia cultural participativa*, destacando la diversidad cultural y el potencial creativo de todas las culturas que coexisten en una sociedad. Este paradigma alternativo frente a la democratización difusionista, plantea, según el autor:

> No reducir la cultura a lo discursivo o lo estético, pues busca estimular la acción colectiva a través de una participación organizada, autogestionaria, reuniendo las iniciativas más diversas (de todos los grupos, en lo político, lo social, lo recreativo, etc.). Además de transmitir conocimientos y desarrollar la sensibilidad, procura mejorar las condiciones sociales para

3 Este programa de política pública fue analizado en relación a su impacto en Brasil y en el contexto latinoamericano en el capítulo uno. Cabe mencionar aquí que el mismo se estructura en función de concursos públicos para acceder a apoyo económico por parte de organizaciones y artistas junto con la entrega de equipamiento e instancias de capacitación y conformación de redes de intercambio. Para profundizar en sus historización y características en Brasil ver: Turino, 2013; Calabré y Rebello, 2014; Savazoni, 2016; Santini, 2017.

> desenvolver la creatividad colectiva. Se intenta que los propios sujetos produzcan el arte y la cultura necesarios para resolver sus problemas y afirmar o renovar su identidad (García Canclini, 1987, p. 51).

Esta noción democrática participativa en la cultura, si bien es asumida como un avance frente a la de democratización/difusionismo, también conlleva ciertas críticas en función de sus alcances para la coyuntura en la que García Canclini está escribiendo. El autor así cuestiona la idealización de los sectores populares en manos de colectivos y organizaciones que promueven estas propuestas políticas y el alcance restringido de sus acciones, en tanto "no logran construir alternativas culturales ni menos formular políticas, a escala de la sociedad global, para disputar efectivamente la hegemonía a los grupos dominantes" (García Canclini, 1987, p. 53). Retomando a Bruner, se pregunta si una verdadera democracia participativa no debería involucrar la transformación para las "principales instituciones culturales del Estado, para el propio Estado y propuestas de reordenamiento del mercado simbólico como lugar clave de organización de la cultura en las sociedades de masas desde una perspectiva popular" (Bruner, 1985. En: García Canclini, 1987, p. 53).

Luego de más de tres décadas, encontramos que algunas de estas propuestas comenzaron a tener más presencia en materia político-cultural, no sin complejidades, matices y "cambios" recientes. Algunas de las características de este nuevo escenario –al menos hasta 2015 previo a los cambios regionales en materia de gobiernos "progresistas" a gobiernos "neoliberales", si el lector me permite por ahora hacer esta lectura esquemática que complejizaré más adelante– se vinculan con la idea de que el ejercicio de la ciudadanía sobrepasa a los derechos civiles y políticos incluyendo también a los derechos culturales (Chauí, 2008; Calabré y Rebello, 2014). Además, que esos derechos deben ser demandados al Estado en tanto garante de derechos, presionando instancias de democracia cultural participativa. Así, se aboga por una participación efectiva de la sociedad civil en la gestión y producción cultural.

En este contexto regional que, desde mediados de los 2000, implicó transformaciones significativas en la forma de conceptualizar el rol del Estado, al menos en materia discursiva, pueden enmarcarse las demandas hacia las agencias estatales que se vienen sucediendo en el plano cultural durante los últimos años en Argentina. Demandas hacia el Estado protagonizadas por diversos colectivos artísticos en función de lograr visibilidad, espacio, reconocimiento y/o recursos para el desarrollo de sus prácticas. Artistas independientes

y trabajadores/as culturales referentes de diversos lenguajes han demandado y/o continúan reclamando instrumentos legislativos –leyes de promoción, creación de programas públicos, declaratorias patrimoniales, etc.– que contemplen las particularidades de sus prácticas artísticas y sus necesidades en pos de garantizar la producción y reproducción de las mismas. En definitiva, artistas que demandan una participación más efectiva en el diseño, la gestión y la implementación de políticas culturales que atañen a sus prácticas culturales.

Si bien resulta complejo marcar el "inicio" de este tipo de proceso, cabe resaltar que la disputa por la ley nacional de la música fue una de las primeras iniciativas que, en Argentina, abrió el camino para que otros colectivos culturales visualizaran como posibilidad la demanda por instrumentos legislativos de promoción y reconocimiento de sus prácticas. El mundo del rock y la música independiente son difícilmente abordables sin hacer referencia al llamado "efecto Cromañón"[4]. Luego de la tragedia de Cromañón, las prácticas culturales de muchos grupos juveniles, la escena cultural y las políticas culturales atravesaron un importante replanteo que involucró los modos de tocar y presentarse de los/las artistas, las medidas de seguridad de los espacios destinados a recitales y eventos culturales y de las políticas culturales en general (Morel, 2018). Luego de este episodio, las políticas culturales fueron reorientadas a intensificar los controles en los espacios más pequeños –donde circulaban bandas y grupos alternativos, del llamado "under" o circuito "off"– favoreciendo la concentración del negocio de la música, las grandes productoras y los megaeventos. En este contexto, muchos músicos se organizaron y comenzaron a pelear en función de garantizar derechos culturales en tanto promoción de ámbitos diversos para desarrollar sus prácticas, y en defensa de los derechos de los/las artistas y trabajadores de la música. Uno de los resultados fue la ley nacional de la música finalmente sancionada el 29 de noviembre de 2012. Lo notable aquí es que una agrupación como la UMI (Unión de Músicos Independientes) traccionara la demanda por la creación de instrumentos legales en los que el Estado es presentado como quien debe garantizar la circulación diversa de los productos culturales a través de subsidios y acciones que desarrollen y fomenten la actividad. Digo notable porque implica una resignificación del

4 "República Cromañón" era el nombre de un local del barrio porteño de Balvanera (Once), que en diciembre de 2004 se incendió durante un recital de la banda de rock "Callejeros" y tuvo como saldo 194 muertos.

sentido adjudicado a "lo independiente" asociado a una representación específica de la noción de autonomía, que comenzará a marcar el terreno de la cultura independiente, aspecto sobre el que volveré más adelante.

Si bien el caso de los músicos independientes resulta un caso paradigmático en sí mismo, lo cierto es que dicho proceso de demanda por reconocimiento y garantías al Estado implicó un "modelo" para distintos colectivos que comenzaron así a demandar, con sus especificidades, por instrumentos legislativos para su propio sector. Podemos mencionar a modo de ejemplo distintos procesos de disputa legislativa por la ley nacional de danza, la ley de centros culturales, la ley de murgas, ley de fomento a las milongas, o, como es el caso específico con el que trabajaré en este capítulo, la ley nacional de circo. Propongo entonces aquí, analizar el caso del arte circense y las disputas que vienen sosteniendo algunos de sus protagonistas en relación a la demanda por la creación de instrumentos legislativos de promoción de estas artes.

En primer lugar, presentaré un análisis del modo en que se gestó el Anteproyecto de la ley nacional de circo. Indagaré aquí diversas tensiones que atravesaron este proceso y las estrategias que fue desplegando Circo Abierto, el colectivo de artistas circenses que viene impulsando la ley desde 2012. Luego, trabajaré con las estrategias de visibilización de dicha demanda, que incorporaron, entre otras, la utilización de *performances* y ocupación del espacio público. Aquí me interesa evidenciar el modo en que a partir del reclamo político, la formación cultural se fue consolidando en tanto colectivo/comunidad, que con variantes y conflictos internos, se une para potenciar la demanda colectiva. Asimismo, abordaré cómo se resignifican conceptos que otrora identificaban a la formación cultural circense –independencia, autogestión, autonomía– e indagaré en los modos en los que se cuestiona la gestión de políticas culturales para el sector, demandando un rol protagónico para los propios hacedores culturales.

Encuentro que este proceso de demanda por políticas culturales democráticas y participativas involucra, no solo un proceso de politización cultural (Wright, 2004; Bayardo, 2000) y una resignificación en los modos de conceptualización de la relación Estado/sociedad civil, sino además, otras formas de comprender el rol social y político del arte. En este proceso, tal como analizaremos, la idea de transformación de nuestras desiguales sociedades latinoamericanas vinculada al arte se expande, buscando transformar las vidas ciudadanas con el propósito de ampliar y expandir derechos, transformar la jerarquización canónica de las artes, los artistas y sus circuitos de circulación y transformar el espacio específico ocupado por los/las artistas en estos procesos.

Transformar también implica demandar protagonismo en el diseño, implementación y gestión de políticas culturales democráticas y participativas. Estos sentidos emergentes alrededor del rol social y político del arte serán entonces un eje para analizar el proceso de demanda por la ley nacional de circo en tanto otra manera de pensar las políticas públicas para la cultura.

Por último, trabajaré con los nuevos contextos políticos que está atravesando el país ante el resurgimiento de propuestas conservadoras/neoliberales que, entre otras cuestiones, se plasman en un ajuste/reducción del rol del Estado en su función de garante de derechos junto a escasos espacios de apertura para la consecución de políticas participativas y los dilemas que Circo Abierto va enfrentando en este contexto, moviéndose entre tácticas más pragmáticas o más utópicas.

2) El proceso de creación de la ley nacional de circo

La ley nacional de circo es actualmente una propuesta (anteproyecto de ley que no ha sido presentado formalmente hasta la fecha, 2018) que, tal como puede leerse en su folleto de presentación (Imagen 1), pretende fomentar el circo en todas sus formas de manifestación, a lo largo y a lo ancho del país. El anteproyecto propone la creación de un Instituto Nacional de Circo que despliegue acciones tendientes a promocionar el desarrollo de estas artes respondiendo a sus diversas necesidades y especificidades así como el resguardo y protección de los/las artistas circenses en tanto trabajadores culturales.

Imagen 1: Folleto de divulgación de la ley nacional de circo, elaborado por Circo Abierto, 2015.

Esta ley fue "soñada, pensada, debatida y escrita por sus protagonistas" e impulsada a partir de la conformación de un colectivo de artistas circenses denominado "Circo Abierto". Dicho colectivo, conformado como Asociación Civil desde 2016, nació en el año 2011 como consecuencia de una acción de reclamo ante el funcionamiento de un programa de política oficial destinado al fomento del arte circense dependiente del Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. Analicé en distintos trabajos (Infantino, 2012; 2014; 2015 a y b) las tensiones que se desencadenaron cuando el Estado local decidió involucrarse en la promoción del arte circense. Los motivos de estas tensiones son múltiples y atraviesan variados planos que exceden el objetivo de este capítulo. Baste destacar aquí que el involucramiento estatal desencadenó interesantes debates al interior de la formación cultural circense. Analicé estas disputas atendiendo, por un lado, a los estilos artísticos que la política cultural proponía "seleccionar", con cierto privilegio alrededor de propuestas del llamado circo contemporáneo de proveniencia internacional, principalmente de Francia. Por otro lado, las tensiones atravesaron la concepción misma de políticas culturales que caracterizaría a la política pública de fomento para las artes circenses. Estudié así las conceptualizaciones diferenciales de políticas culturales manejadas entre artistas locales y agentes estatales. Retomando los modelos antes discutidos, analicé cómo las disputas entre una política de corte democratizante/difusionista –propuesta por el programa público Buenos Aires Polo Circo a través de la realización de un megaevento internacional anual (Festival Internacional de Circo)– entró en tensión con la demanda por una política de corte democrático-participativa en tanto promoción continua del arte circense local con participación de sus protagonistas (Infantino, 2015).

Una vez finalizado el III Festival Internacional de Circo Buenos Aires Polo Circo en 2011, una considerable cantidad de artistas circenses de la ciudad, disconformes con el modo en que se estaba gestionando la política oficial, se unió por la necesidad de debatir, repensarse como colectivo y organizarse para defender, difundir y mejorar el arte circense. En un principio, y trascendiendo el reclamo inicial que los unió, Circo Abierto funcionó a través de relaciones cara a cara en los ámbitos de circulación de las artes circenses en la ciudad de Buenos Aires y mediante una cadena de correos electrónicos a partir de los cuales se fue contactando a distintos artistas, alumnos y pro-

ductores relacionados con las artes circenses en la ciudad y en el país. Más adelante, realizaron un blog en el que anunciaban las reuniones abiertas a todo artista que se interesara en participar, se publicaba y hacía circular el temario, la fecha y horario de las reuniones así como la síntesis de lo allí ocurrido.

A partir de estas reuniones semanales de tipo asambleario los y las artistas participantes se propusieron generar acciones para lograr el reconocimiento y la promoción de las prácticas artísticas circenses en la ciudad y en el país. En este proceso, una de las primeras cuestiones que se pusieron en evidencia fue el gran desconocimiento que los propios artistas tenían acerca de la comunidad circense en Buenos Aires y Argentina. Por consiguiente, surgió la necesidad de confeccionar un Censo Nacional de Circo que comenzó a implementarse en Noviembre de 2011. Los resultados arrojados por el censo no solo representaron un estado de situación de la comunidad circense, sino que centralmente evidenciaron quiénes son y qué necesidades tienen los y las artistas circenses en Argentina[5].

El censo fue un instrumento que sirvió como puente para pensar y dimensionar acciones futuras desde Circo Abierto. Así, se fueron conformando en los años subsiguientes los ejes en los que Circo Abierto viene trabajando: profesionalización artística y pedagógica; intercambio y consolidación de una comunidad artística que pueda compartir necesidades y demandas; plano político/legislativo que pretende lograr el reconocimiento de la actividad circense en todo el país. Circo Abierto fue definiendo colectivamente estos ejes, las acciones posibles y las comisiones de trabajo que sintetizo en el siguiente cuadro:

5 Los resultados pueden consultarse online en el blog de Circo Abierto: www.circoabierto.blogspot.com.ar (consultado el 20 de noviembre de 2017).

DEFINICIÓN DE OBJETIVOS	DISEÑO DE ACCIONES	COMISIONES DE TRABAJO
Conocer la constitución de la comunidad circense nacional: características y necesidades	Censo nacional circense	Funcionamiento y organización
Promover y difundir el arte circense y a los/las artistas locales	Festivales/muestras/ encuentros artísticos	Acción cultural
Divulgar el crecimiento y diversificación de la actividad	Mapeo de Escuelas de Circo Mapeo de festivales	Difusión
Atender a las necesidades y demandas: falta de espacios de formación pedagógica y de debate	Jornadas de formación y reflexión	Profesionalización artística y pedagógica
Institucionalización	Asociación civil	Funcionamiento y organización
Disputar reconocimiento	Ley nacional de circo	Político-legislativa

Uno de los propósitos más ambiciosos de Circo Abierto es en el plano político/legislativo. Con el objetivo de disputar el reconocimiento (material y simbólico) de la actividad artística y la condición de trabajadores de la cultura de los/las artistas circenses, en 2012, una vez finalizado el Censo Nacional Circense, comenzó a pensarse en la posibilidad de formular y demandar una ley nacional de circo que promueva a las artes circenses a través de la creación de un Instituto Nacional de Circo.

El proceso de investigación y escritura colectiva de los fundamentos y artículos de la ley se realizó entre 2012 y 2015. En este proceso, algunos artistas dentro de la comisión de trabajo político-legislativo de Circo Abierto, encararon la escritura de algunos productos parciales que iban conformando el documento de "anteproyecto y fundamentos de la ley". Los productos parciales que se fueron elaborando se discutieron en asambleas y encuentros (locales y nacionales)[6], sujetos a críticas y reelaboraciones.

6 Estas producciones fueron debatidas en encuentros nacionales realizados desde 2012. El primer Congreso Nacional de Circo y Circo Social se realizó entre el 23 y 26

Cabe mencionar mi participación en este proceso como antropóloga comprometida con el desarrollo y promoción de estas artes. A lo largo de los años de escritura de la ley fui participando desde diversos roles: en principio como asesora/consultora y luego como integrante de dicha comisión y redactora del anteproyecto de la ley. Este proceso que analicé en otros escritos como una *investigación colaborativa*, demandó distintas instancias reflexivas que fueron profundizadas en otros trabajos (Infantino, 2017, 2018). Aquí me interesa analizar algunas cuestiones que considero relevantes para reflexionar acerca del proceso de formulación de la ley y los desafíos que se enfrentaron.

2.1) ¿Cómo incluir las diversidades?

A) Distintos estilos/modalidades; distintas demandas y necesidades

¿Qué comparte un artista individual que realiza su performance circense en un semáforo de cualquier ciudad del país con un artista de quinta generación de familia de circo que trabaja en una carpa de circo con su familia? O ¿cuáles son las falencias que atraviesan muchos artistas para desarrollar apuestas creativas e innovadoras en sus performances y en que se asemejan y diferencian de las necesidades y complejidades que enfrentan los responsables de un espacio de enseñanza de artes circenses?

Compartí estas preguntas tratando de marcar un espectro que permita visualizar polos entre los que se ubican las distintas modalidades de hacer circo que protagonizan la trama de formas diversas en que se desarrollan estas artes en la arena contemporánea.

Considero que el proceso de construcción de una ley nacional de circo implicó, no sin conflictos, generar una visión amplia que trascienda rivalidades y disputas al interior de la formación cultural y que contemple las diversas modalidades/variantes y ámbitos de desarrollo de las artes circenses en la actualidad, o los diversos circuitos que lo integran, si tomamos la propuesta de Magnani desarrollada por Cingolani (2019) en su artículo para este libro. Cabe destacar que en esta elaboración colectiva de categorías a través de las cuales

---

de agosto de 2012, en la provincia de San Luis, el segundo del 5 al 8 de diciembre de 2012 en Rosario, Santa Fe y el tercero entre el 29 y 31 de mayo de 2013 en Paraná, Entre Ríos.

cartografiar y definir las diversas formas en las que se desarrollan las prácticas artísticas circenses en el país, aparecieron importantes tensiones en torno a cuestiones de autoridad y legitimidad en la reproducción del campo artístico. ¿Quiénes son los "verdaderos/auténticos" artistas circenses? ¿Los/las que vienen reproduciendo una historia familiar de generaciones de artistas, los/las artistas que hace más de 30 años vienen renovando y resignificando estas artes en el espacio callejero, en las salas, los que enseñan en escuelas, los/las que se forman en las mismas, los/las que gestionan festivales y encuentros en las distintas provincias del país, los/las que utilizan estas artes como instrumento de intervención con poblaciones vulneradas en el denominado circo social?[7]

El análisis y la discusión acerca de estas tensiones –que implican también disputas por reconocimiento simbólico y recursos materiales–, resultaron de utilidad para evidenciar las diferentes necesidades/demandas que se presentan en todas las maneras en las que se desarrollan las artes circenses en la arena contemporánea: espectáculos circenses de calle, espectáculos circenses de sala, circos "tradicionales" (de carpa/de familia), circo contemporáneo, circo social, compañías y artistas de circo independientes, escuela y espacios de circo públicos y privados, espacios de circo no convencionales, festivales, encuentros, convenciones, congresos, foros de circo, entre otros. Asimismo, implicó la definición de acuerdos (políticos) al interior de Circo Abierto que pusieron de manifiesto la necesidad de generar consensos amplios para incorporar a la mayor cantidad de actores sociales en defensa de la ley.

De esta manera, la ley propone contemplar la gran diversidad de demandas/necesidades que involucra el desarrollo actual de las artes circenses en todas sus modalidades, variantes y estilos. Las necesidades del sector pueden ser divididas en las siguientes líneas o áreas del quehacer circense:

> 1) Creación y producción: creación y producción de obras, números circenses, investigación creativa; 2) Circo social: fomento a espacios profesionalizados de trabajo social y comunitario; 3) Circo callejero: creación de una reglamentación nacional para permitir las diversas representaciones de espectáculos circenses en espacios públicos, fomentando la creación de mejoras en las condiciones de los espacios; 4) Circuitos

7 Para un abordaje histórico y crítico del concepto de circo social, que de modo sintético puede definirse como la utilización de las artes circenses para el trabajo con poblaciones en situación de vulnerabilidad social, ver: Infantino, 2016.

de circulación de arte circense: crear espacios idóneos para el armado de carpas de circo, ya sean fijas o itinerantes que recorran el país. Fomentar la realización de festivales, encuentros, convenciones, congresos y eventos de circo. Creación de una red que nuclee a todo persona, institución, espacio, escuela o evento relacionado a la actividad; 5) Escuelas de circo: creación y apoyo de escuelas de circo. Equipamiento y/o reformas, acondicionamiento. Reconocimiento por parte del Estado; 6) Enseñanza y formación: formador de formadores-incorporación en enseñanza estatal de las artes circenses-becas de estudio. Investigación, publicaciones; 7) Infraestructura: creación, remodelación, acondicionamiento de espacios de exhibición artística y de su equipamiento específico circense (aparatos, estructuras, iluminación, sonido, seguridad, etc.; 8) Creación de una red comunicacional que ayude a fortalecer y estimular la actividad en los distintos lugares del país respetando las características culturales propias de cada lugar. Registro de estadísticas a nivel nacional (anteproyecto de ley nacional de circo, circo abierto. En: http://www.circoabierto.com.ar/p/ley-de-circo.html/).

B) Territorialidades diversas

La diversidad que se evidencia en las distintas áreas del quehacer circense también se complejiza a partir de las desigualdades en las que se desarrollan estas artes a lo largo y a lo ancho del territorio nacional. Una de las críticas más interesantes en relación a los primeros borradores de los fundamentos de la ley fue su falta de representatividad a nivel nacional. Según los referentes artísticos de distintas regiones del país con los que se debatieron estos primeros borradores, los mismos estaban escritos desde una visión muy centrada en las particularidades de la ciudad de Buenos Aires, capital del país y lugar de residencia de la mayor parte de referentes activos de Circo Abierto. En este sentido, para muchos de los/las artistas que no habían participado activamente en el proceso de discusión y redacción, estos fundamentos de ley, inicialmente, no representaban las necesidades y especificidades diferenciales de las distintas provincias en Argentina.

Este conflicto se enmarca en históricas tensiones que trascienden el caso de las artes y que han caracterizado las dinámicas de pujas entre el centralismo de Buenos Aires como ciudad capital versus las provincias, desde los momentos fundacionales de la nación argentina en el siglo XIX. Así, el señalamiento de la repli-

cación del centralismo porteño en la redacción de los fundamentos de la ley, llevó a Circo Abierto a diseñar y consensuar estrategias para lograr datos más representativos a nivel nacional. Se planteó entonces la implementación de un cuestionario por provincia para ser respondido por algún referente local que pudiera comunicar las demandas de cada provincia. En los casos de provincias con presencia de diversas localidades con colectivos artísticos circenses o con escuelas, festivales u otros espacios integrantes del circuito, el cuestionario fue respondido por más de un referente. La información arrojada por este cuestionario fue insumo para reelaborar los fundamentos hacia una visión más federal que incluya las diferencias y desigualdades entre ciudades centrales y ciudades marginalizadas.

Esta situación se presentó como un disparador para repensar también estrategias de trabajo colectivo/federal a largo plazo. Algunas de las acciones de Circo Abierto en este sentido incluyen el impulso a la conformación de nodos de Circo Abierto en distintas regiones del país, el registro/mapeo de festivales y escuelas en todo el territorio nacional y demás estrategias que promueven la construcción colectiva y en redes.

2.2) ¿Cómo brindar legitimidad al reclamo por una ley nacional de circo?

En línea con lo desarrollado anteriormente, el contexto epocal de la coyuntura de redacción del anteproyecto de ley (2012-2015) habilitó la posibilidad de imaginar una ley que implicara la creación de una estructura estatal que garantice recursos para atender a las necesidades y demandas registradas, a fin de promover el desarrollo de las artes circenses. Cuando los/las cirqueros/as empezaron a diseñar la ley nacional de circo se estaba promulgando la ley nacional de la música, situación que habilitó la posibilidad de partir de un modelo e imaginar un instrumento legislativo en esa línea. De hecho, en su momento se convocó a una charla con los músicos responsables de la creación de la ley:

> Nos dieron consejos, aprendimos un montón. Pensar en convocar a la mayor cantidad de gente que apoye la ley; pensar en cómo difundirla; trabajar en líneas que nos permitan mostrar la fuerza de nuestros reclamos; tener datos que muestren cuántos somos, qué generamos, qué hacemos (Charla con artista integrante de Circo Abierto, 2013).

Parte de las líneas que se fueron debatiendo en el proceso de confección de la ley tuvieron que ver con pensar estrategias para comunicar y difundir

quién es, qué hace y qué demanda la comunidad circense. Así, en los "Fundamentos de la ley nacional de circo" no sólo se recurrió a historizar el aporte de las artes circenses al patrimonio cultural de la nación o a visibilizar la gran cantidad de variantes/modalidades de producir y reproducir estas artes en la actualidad; también se apeló a legitimar las demandas en función de datos que den cuenta de la importancia del circo como oferta cultural de gran consumo, por ejemplo, referenciando una encuesta sobre consumos culturales llevada a cabo por el Ministerio de Cultura de la Nación en 2013, que destaca que "entre los consumos por fuera del teatro y entre 17 opciones es el Circo quien alcanza el mayor grado de concurrencia con un 84%" (Ministerio de Cultura de la Nación, 2013).

Asimismo, se incorporaron datos acerca de la concurrencia de espectadores a festivales circenses, dando cuenta del crecimiento de los mismos en las diferentes regiones del país y del impacto que representan en la oferta cultural circense contemporánea. Por último, se menciona a los más de 70 circos tradicionales que, con sus carpas, siguen recorriendo el territorio nacional, y se destaca la importancia del circo callejero, que desde la producción de sus espectáculos independientes y autogestivos, presentan sus funciones en las plazas, parques y espacios públicos durante todo el año, así como en las temporadas de verano o vacaciones de invierno, cuando se multiplica su presencia en los diferentes puntos turísticos del país.

> Espectáculos que son vistos diariamente por millones de personas, permitiendo el acceso igualitario a la cultura, dado que esta clase de expresión artística se maneja con la modalidad "a la gorra", es decir con colaboración voluntaria, permitiendo y contribuyendo a la igualdad cultural y al acceso democrático e inclusivo a las artes (Fundamentos de la ley nacional de circo. En: http://www.circoabierto.com.ar/p/ley-de-circo.html/).

En esta misma línea se incorporaron datos acerca del gran crecimiento de experiencias de "circo social" como propuestas que, a través de la formación, educación, creación y/o producción artística, promueven la multiplicación de capacidades en sectores socialmente desfavorecidos y brindan oportunidades más igualitarias de acceso a la formación y producción artística.

Podemos analizar los argumentos que buscaron otorgarle legitimidad al reclamo por la ley a partir de diferentes ejes. Por un lado, la utilización de datos de consumos culturales o de circulación del circo como oferta cultural, podría pensar-

se como respuesta a cierto requisito vinculado a las tendencias contemporáneas de conceptualizar la cultura como un recurso para fomentar el desarrollo económico de las sociedades a través de la generación de empleos e ingresos (Yúdice, 2002). Pero por otro lado, esa apropiación estratégica del discurso de "rentabilidad cultural" se resignifica argumentando su correlación con diversos aspectos con los cuales se identifica la formación cultural circense: fomentar un arte que contribuya "a la igualdad cultural y al acceso democrático e inclusivo a las artes".

Tal como mencioné en el primer capítulo de este libro, la noción de uso estratégico de discursos puede ser trabajada para analizar este tipo de disputa política en la que los conceptos y sus diversos significados circulan, se apropian, se usan, se resignifican, se negocian. Si bien estas líneas muestran algunas de las áreas en las que la justificación de la ley se amolda y negocia ciertas tendencias hegemónicas en torno a la cultura como recurso (desde un sentido utilitario, por ejemplo, a favor del crecimiento económico), también podemos destacar algunos de los argumentos que cuestionan dichas discursivas dominantes. La concepción de política cultural que se está disputando incluye una visión del Estado como promotor y garante de derechos culturales desde una concepción participativa en la que los hacedores culturales se erigen como protagonistas que visibilizan especificidades y necesidades y demandan respuestas, acciones, reconocimiento, recursos y sobre todo, espacios de decisión en el diseño, implementación y gestión de las políticas.

3) Festival por la ley nacional de circo. La ocupación performática del espacio público como estrategia de visibilización y disputa política

El anteproyecto de la ley fue finalizado durante 2015 y se recurrió al asesoramiento de especialistas en cuestiones técnico-legales para enunciar los artículos en un formato adecuado. Para fines de ese año y en vísperas de la asunción de un nuevo gobierno nacional[8], se decidió realizar un acto de presentación de la ley frente al Congreso de la Nación Argentina en pos de visi-

8 Mauricio Macri asumió la Presidencia Nacional el 10 de diciembre de 2015 con una plataforma gubernamental que proponía "cambios" frente al gobierno saliente de Cristina Fernández de Kirchner, que de modo sintético podemos definir como propuestas de centro derecha. Trabajaremos en profundidad con esta nueva coyuntura en el apartado siguiente.

bilizar a la comunidad circense y su reclamo. La ley fue así anunciada en un acto artístico que agrupó a más de 500 artistas y referentes del campo circense (Imagen 2 y 3).

Imagen 2 y 3: folleto convocatoria "festival por la ley de circo" y fotografía del festival realizado en las afueras del Congreso de la Nación, 15 de diciembre de 2015. Archivo Circo Abierto.

El evento de lanzamiento de la ley implicó una jornada de *performances* en frente al Congreso de la Nación Argentina. Para la realización del mismo se montaron estructuras de circo para realizar números aéreos, se dispusieron

carteles que explicaban las distintas áreas que contemplaría la ley y se realizó un espectáculo con la presencia de destacados artistas circenses.

Más allá del evento en sí, que convocó ampliamente a la comunidad circense local y hasta algunos referentes de distintas provincias que viajaron para participar del mismo, me interesa aquí reflexionar acerca de algunas cuestiones en vínculo con la identificación de la formación cultural circense y con la performance como espacio para construir dicha identificación generando lazos comunitarios y politicidad. Cito para ello un fragmento de mi diario de campo:

> Para fines de diciembre de 2015, luego del evento de lanzamiento de la ley, varios referentes de Circo Abierto me invitaron a la asamblea de cierre del año. Ese año no había podido participar de las reuniones semanales. Tuve a mi segunda hija a fines de 2014, por lo que fue un año de maternidad, lactancia y dificultades para comprometerme con actividades que me demandaran tiempos además de los que me insumía el trabajo académico. A lo largo del año había sentido cierta culpa por no poder reunirme o participar si bien había colaborado en tareas de escritura de la ley y algunos pedidos puntuales. Ese año el asado de cierre fue muy concurrido. Había caras desconocidas, artistas jóvenes que no conocía y que no sabían quién era yo. Los referentes de Circo Abierto con los que más confianza tenía me presentaban como "la ideóloga de la ley", "nuestra intelectual", "la que escribe sobre nosotros y nos ayuda a pensarnos". En algún momento de las discusiones de balance de las actividades del año, varios de los integrantes de Circo Abierto plantearon las dificultades que habían tenido para cumplir con los objetivos que se habían propuesto: elaborar un mapeo de festivales y encuentros a nivel nacional que implicaba mucho trabajo de computadora, de "Sentar el culo, de contestar mails. Y es un trabajo que no hicimos, porque somos gente de acción… pero en algún momento hay que ponerse a pensar también, a hacer el trabajo intelectual". Se armó una discusión que involucraba recriminaciones sobre las tareas no logradas y en ese momento, intervine planteando: "Me sorprende cuan naturalizado tienen el trabajo que saben hacer que ni siquiera lo están visualizando. Se les ocurrió hacer un festival en frente del congreso y en 15 días lo organizaron. Saben cómo ocupar una plaza, saben cómo engancharse a la luz, saben montar una estructura, convocar a artistas, diagramar la música, que el sonido funcione, que los vestuarios, la técnica, el arte y la

> crítica desde el humor sea impecable, dejando a todo el auditorio pensando en que, como dijo Néstor: 'nosotros no somos de hacer política… pero si no la hacemos nosotros, no la va a hacer nadie por nosotros'. Creo que esta bueno plantearse objetivos que contemplen otras líneas de trabajo. Pero esta bueno también, no pasar por alto todos los saberes que tienen y las cosas que pueden hacer con eso" (Fragmentos de diario de campo. Diciembre, 2015).

El fragmento citado recorre algunas de las particularidades que caracterizan al colectivo de artistas con el que vengo trabajando/colaborando. Una gran naturalización de saberes prácticos, deslegitimados, basados en la acción y aprendidos en la práctica. Hacer una performance circense en el espacio público se aprende haciendo. Al igual que tantos de los saberes que los viejos cirqueros manejan para trasladar el circo de un pueblo al otro o para renovar el espectáculo y hacerlo redituable. Saberes que, por cierto, una institución encargada de promover estas artes podría encargarse de preservar, difundir y poner en valor.

Compartí este relato centralmente porque me permite introducir el modo en que se gestó el festival por la ley nacional de circo. En ese modo "improvisado", precipitado por las urgencias del contexto político y por las necesidades del propio movimiento circense, se realizó una performance callejera para reclamar reconocimiento, para visibilizar la demanda y para "hacer política". Esa performance funcionó como instancia para consolidar la construcción colectiva y política de una demanda y para repensarse como colectivo "que no suele hacer política". Comparto algunos fragmentos de un rap creado para la ocasión que posibilita visibilizar este planteo:

> C I R C O, actuemos para elevar la voz. Por un reconocimiento de verdad, para tener nuestra ley en la sociedad. El circo no es solo un arte milenario. Es un modo de comunicarnos a diario. Crear, enseñar, propagar. Somos la voz del trabajador cultural. (…) Filosofía de vida en cada rutina. Hoy nuestra lucha es con narices y con rimas. Para pedir una ley, que se escuchen los gritos, por la creación del Instituto Nacional de Circo. Cirqueros callejeros, de carpa o de teatro, llegó el momento de dar el salto. Porque no lo hacemos solo para entretener, vivimos del circo y lo vamos a defender. Construcción que mantenemos con el corazón porque el arte es parte de nuestra educación. Buscamos

> inserción y valoración. Pedimos contención a nivel nación (Canción rapeada por Gabi Zonis y difundida con antelación al evento de lanzamiento de la ley nacional de circo, 2015).

Actuar para elevar la voz desde un arte milenario, desarrollado por trabajadores culturales. Trabajadores que luchan con narices y con rimas, exigiendo la valoración de un modo de vida. Desde un abordaje centrado en analizar las producciones culturales en tanto *performances* podemos acceder a significaciones que no se dirimen solo en el plano simbólico, sino que tienen connotaciones políticas e ideológicas. Las formas expresivas de la cultura son expresiones creativas de la sociedad y elementos especialmente reflexivos acerca de la misma. "En su mayor alcance, la performance se puede considerar ampliamente metacultural, un medio cultural de objetivar la cultura y ofrecerla para su examen" (Bauman 1992, p. 47). Esa cualidad metacultural de los actos performáticos nos lleva a dirigir nuestra atención al modo en que los sujetos o grupos utilizan, representan y actúan estrategias de identificación a través de sus *performances*. De esta manera, se seleccionan, activan y recrean ciertos aspectos o "atributos culturales", conformando el "nosotros", legitimando y definiendo la propia práctica.

En este sentido, resulta interesante analizar la construcción colectiva y puesta en acto de un nosotros en este acto performático. Como señalé anteriormente, a lo largo de mis años de trabajo con la formación cultural circense relevé intensas disputas en torno a la definición de las maneras legítimas de hacer circo que, principalmente, se traducían en dicotomías como popular/refinado, contemporáneo/tradicional, evolucionado-innovador/estanco-arcaico, comprometido-politizado/mercantilizado-elitizado. Estudié cómo estas divergencias ponían de relieve posturas artísticas, estéticas, políticas e ideológicas diferenciales, así como disputas por recursos tanto económicos como simbólicos (Infantino, 2014).

El acto performático de lanzamiento de la ley, si bien no diluyó estas disputas, puso el énfasis en trascenderlas apelando a un sentido colectivo, de comunidad, que incorpore las diversidades de estilos, historias, procedencias, trayectorias en una construcción de identidad común. Considero necesario pensar esta resignificación de los disensos en vínculo con el proceso de construcción política en tanto motor de la demanda colectiva. Construirse como colectivo/comunidad, fortaleciendo lo común y diluyendo no la diversidad pero sí las diferencias y desigualdades, es necesariamente un mecanismo para sostener la demanda política.

Podemos pensar este acto performático en términos de Rancière (1996), autor para el cual la política implica una temporalidad particular: más que instituciones y continuidad, son momentos de interrupción y disenso. Momentos en los que sujetos colectivos modifican o al menos intentan transformar la naturalidad de lo establecido.

> La actividad política es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde solo el ruido tenía lugar, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido (Rancière, 1996, p. 46).

O, en un sentido similar, Mouffe destaca la potencialidad de las prácticas artísticas para fomentar la confrontación contrahegemónica en tanto producción de subjetividades y creación de nuevos mundos. Las prácticas artísticas, siguiendo a la autora, pueden ofrecer espacios de resistencia que socaven el imaginario social, contribuyendo de este modo a subvertir la configuración de poder existente (Mouffe, 2014).

Artistas que colectivamente demandan reconocimiento para el arte circense, una de las artes más desprestigiadas y desvalorizadas en nuestro país; artistas que reclaman que sus modos de vida, sus estrategias de producción y reproducción artística sean valorados y que demandan recursos y participación en la gestión de los mismos. Artistas que para ello, recurren a la formulación de una ley y la ocupación performática del espacio público para hacerla visible, disputando asimismo tácticamente otra modalidad de imaginar y habitar la ciudad, tal como sugiere Cingolani en su capítulo para este libro (Cingolani, 2019). Artistas que a través de estas tácticas, en el sentido de De Certeau (2000), construyen colectivo político, que obviamente no diluye las jerarquías al interior de la formación cultural pero busca trascenderlas en pos de lograr un objetivo político que beneficie a la totalidad del campo de producción y reproducción circense.

4) Disputar políticas culturales democrático-participativas

Pensarse como colectivo artístico-político que demanda la creación de instrumentos legislativos para el fomento de sus prácticas, implicó un movi-

miento al interior de la formación cultural que conllevó, no sin tensiones, la resignificación de nociones que la habían identificado fuertemente. Al mismo tiempo que involucró la necesidad de trascender rivalidades/diferencias/jerarquías internas, implicó cierta resignificación en torno a la forma de concebir el rol social y político del arte así como el espacio ocupado por los/las artistas en el campo político-cultural.

Argumenté que durante los años 90, los/las cirqueros/as con lo que trabajé fueron asentando su definición identitaria en función de garantizar la circulación de arte en espacios novedosos y alternativos como el espacio callejero así como en disputar visiones canónicas de arte. Esos jóvenes que irrumpían en el espacio público, que autogestionaban sus prácticas como modos alternativos de vida, asentaron sus adscripciones identitarias como trabajadores culturales independientes, autogestivos, autónomos que resistían frente al Estado. Estos conceptos, si bien continúan ejerciendo un espacio central para la adscripción identitaria de la formación cultural circense, comenzaron a resignificarse ya que añaden el cuestionamiento acerca del diseño y la gestión misma de las políticas del Estado destinadas al sector cultural y específicamente al de los y las cirqueros/as y el lugar de los/las artistas en el campo cultural. En esta línea, tal como argumentaba uno de los integrantes de Circo Abierto, es necesaria una nueva búsqueda para trascender en la disputa político-cultural en el contexto actual. En sus palabras:

> En los 90 ir a hacer una función a la plaza era realmente un acto casi revolucionario de una disputa política de ir a ocupar un espacio público y el solo hecho de estar con un espectáculo ya significaba mucho sin importar tanto el contenido o la crítica interna de la función. […] Creo que todo eso está medio naturalizado ya… ves un payaso en la calle, ves un espectáculo en la calle y la gente pasa y no se conmueve políticamente con eso… bah, es un entretenimiento, puede ser que este bueno, puede ser que te pasen cosas con eso pero… la disputa político cultural ahora puede pasar por la organización de los colectivos. ¿Cómo ir a gestionar nuestra propia cultura?, ¿cómo ir a buscar los recursos para nosotros gestionar nuestra propia cultura? (Artista de Circo Abierto en Festival Payasadas, Rosario, 2017).

En una conversación posterior este artista argumentaba que los/las cirqueros/as estaban "gestionando su propia cultura" teniendo en cuenta la

cantidad de festivales, encuentros, espectáculos y ámbitos de enseñanza que ellos mismos gestionan a lo largo y a lo ancho del país[9]. Y en diversas ocasiones, esas gestiones se realizan negociando, presionando y/o desplegando alianzas con el Estado. Por lo cual, la formación cultural circense hoy, según este artista, debía poder presionar espacios de gestión de su propia cultura, evidenciando sus necesidades y demandas y disputando políticas culturales democrático-participativas.

Esos artistas que en los 90 ocupaban el espacio público lograron hacer escuchar como discurso lo que era ruido, haciendo nuestras las palabras de Ranciére (1996). Un discurso que instalaba que lo que aquellos jóvenes realizaban era arte, que el espacio público era un espacio para que el arte circule democráticamente, y que desde estas prácticas estético-políticas se reivindicaba una forma alternativa de vida y de disputa político-cultural; una manera particular de transformar imaginarios y jerarquías sociales, circuitos de circulación artística, modos de producción y reproducción del arte. Ahora bien, el artista citado sostiene que aquella forma disruptiva hoy se encuentra naturalizada, cristalizada y que es tiempo de fortalecer otros ejes para disputar espacios para "gestionar nuestra propia cultura".

Encuentro en el proceso de organización colectiva y política que se impulsa bajo el lema de una ley nacional de circo, una demanda por una forma diferente de pensar a las políticas culturales públicas, que relaciono con lo analizado en la introducción a este trabajo como políticas culturales democrático-participativas. Algunos autores refieren a las mismas como una tercera o cuarta generación de políticas culturales (Bayardo, 2008; Monsalvo, 2017), en tanto abogan por nuevas modalidades en que las "políticas públicas culturales (…) se discutan, se diseñen, se implementen, se disfruten y se evalúen en y con las comunidades, es decir, entender a las políticas culturales como políticas de los bienes comunes" (Monsalvo, 2017). En este sentido, coincido con Chauí cuando argumenta que es la participación popular política y democrática la que puede ampliar el espacio democrático, en tanto:

> Se desarrollan, al margen de la representación, acciones y movimientos sociales que buscan interferir directamente en la política bajo la forma

9 Para acceder a información sobre Escuelas y Festivales de Circo en el país se puede consultar la información generada por Circo Abierto en: http://www.circoabierto.com.ar/p/escuelas.html/, http://www.circoabierto.com.ar/p/festivales.html/

> de presión y reivindicación. Esa forma suele recibir el nombre de participación popular, sin que lo sea efectivamente, una vez que la participación popular solo será política y democrática si puede producir las propias leyes, normas, reglas y reglamentos que dirigen la vida sociopolítica. Siendo así, la democracia exige, a cada paso, la ampliación de la representación por la participación y el descubrimiento de otros procedimientos que garanticen la participación como acto político efectivo que aumenta con cada creación de un nuevo derecho (Chauí, 2008, p. 3).

Así, esta nueva noción de políticas culturales democráticas y participativas en el caso que estamos analizando, implica la disputa no solo por fomentar la circulación del arte por los espacios donde no suele circular, o la valorización de prácticas artístico-estético-políticas que cuestionan visiones y circuitos hegemónicos de arte y modalidades de trabajo y reproducción artística; además, agrega una resignificación del rol del artista como gestor de sus propias políticas públicas. La autogestión y la independencia continúan siendo banderas que caracterizan a la formación cultural pero hoy se significan expandiendo su alcance hacia demandar una actuación diferencial por parte del Estado. Un Estado que atienda a las demandas de la sociedad y que promueva las prácticas de la misma en función de generar políticas culturales democráticas y participativas. Así la noción de resistencia ligada a la independencia y autogestión se resignifica desde la demanda, donde los recursos públicos se identifican como algo que también se debe gestionar.

5. Nuevo gobierno, nueva coyuntura y estrategias entre la politización, el pragmatismo y la utopía

Las ideas de participación ciudadana y ampliación de derechos desde las que se fueron erigiendo las nuevas conceptualizaciones de políticas culturales vienen arrastrando en los últimos años muchas barreras y limitantes, centralmente a partir de los cambios de gobiernos de corte popular por otros de centro derecha en casi toda Latinoamérica. En este sentido, propongo analizar en este último apartado, el modo en que esta nueva coyuntura política viene afectando la demanda por la ley nacional de circo y por políticas culturales resignificadas en el sentido que estudié hasta aquí.

Mauricio Macri, actual presidente de la República Argentina (2015-2019), representa a un "nuevo" partido político –Unión Pro– que gobernó la ciudad de Buenos Aires desde el año 2007. Asumió la presidencia nacional

el 10 de diciembre de 2015, para la que triunfó en las elecciones a través de una alianza con sectores del partido radical denominada "Cambiemos". Su asunción fue días antes de la realización del festival circense analizado con anterioridad. El "cambio", propuesto desde la plataforma gubernamental, incluía ciertos cuestionamientos al gobierno saliente de Cristina Fernández de Kirchner en diversas áreas, entre ellas, en materia de efectividad/eficiencia en el manejo del Estado. La actualización de un discurso que argumenta "soluciones" al déficit fiscal en función de achicar el Estado –centralmente con menos políticas públicas y menos trabajadores– implicó un acelerado cambio en la percepción del rol protagónico que había mantenido, al menos en materia discusiva, en el contexto anterior[10].

Este panorama no resultaba demasiado alentador para comenzar a atravesar los vericuetos legislativos convenciendo a diputados y senadores de presentar o acompañar un proyecto legislativo como la ley nacional de circo. No obstante, se consiguió un contacto con el diputado nacional que presidía la Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados, perteneciente al Frente para la Victoria, bloque opositor al gobierno nacional de Cambiemos. A lo largo de casi dos años de negociaciones asumí un rol destacado en el proceso, acudiendo por solicitud de los integrantes de Circo Abierto a diversas reuniones con asesores legislativos, reeditando la ley, redactando nuevos instrumentos

10 Analicé en el capítulo uno tanto los avances como las grandes limitaciones a nivel de cambios estructurales que presentaron eso que suele concebirse como gobiernos populares/progresistas, de izquierda o centro-izquierda, con discursos anti-neoliberales, que gobernaron distintos países latinoamericanos entre principios de los 2000 y el 2015. En el caso Argentino, desde el año 2003 al 2015 se sucedieron en la presidencia Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner que ejerció dos mandatos consecutivos. Del período suelen destacarse ciertos logros en materia de ampliación de derechos y de la "agenda estatal" (Oszlack, 2009), con fuertes posicionamientos en temas nodales en torno a derechos humanos, justicia social, redistribución de la riqueza aunque también ciertas limitaciones. Como señalé en el capítulo uno, en el país no se llegaron a modificar las matrices del modelo liberal desarrollista; si bien hubo un importante proceso de desendeudamiento, en cierta medida no se logró una gran autonomía del sistema financiero internacional; si bien el discurso de la justicia social y la distribución de la riqueza fueron banderas del kirchnerismo recuperando los lineamientos históricos del peronismo –y debemos destacarlo, se logró cierta recuperación de condiciones de vida y hasta una suerte de movilidad social ascendente a través del incentivo del consumo y el mercado interno– no se logró afectar sustancialmente la desigualdad estructural en el país.

legislativos y debatiendo diversas líneas de acción. Tal como mencioné con anterioridad, analicé en otros trabajos las potencialidades y complejidades que implicó esta transformación de mi rol de investigadora/colaboradora/asesora a militante, temáticas que trascienden el objetivo de este trabajo (Infantino, 2017, 2018). Aquí quisiera reflexionar acerca de algunos de los debates que este proceso de negociaciones viene implicando al interior de Circo Abierto.

Una de las primeras cuestiones que las asesoras legislativas argumentaron del Anteproyecto de la ley nacional de circo se vinculó con las dificultades/imposibilidades a las que se enfrentaban para lograr la aprobación de proyectos que, como el nuestro, impliquen la creación de nuevas estructuras estatales en "tiempos de ajuste". Por consiguiente, la creación del Instituto Nacional de Circo se presentaba como una opción utópica en un contexto político como el que veníamos atravesando, que tendía más bien a reducir dichas estructuras estatales. Estas cuestiones fueron generando debates en las asambleas semanales de Circo Abierto que evidenciaban distintas posturas políticas: algunas más negociadoras/pragmáticas y otras más radicales e intransigentes.

Estos movimientos entre el pragmatismo y la utopía llevaron a consensuar estrategias diversas. En principio, se acordó no perder de vista la ley nacional de circo con la creación del instituto como un horizonte al que llegar. Pero, contemplando que la lucha por la ley es, en palabras de los/las artistas "tan titánica y tan a largo plazo", se debatió acerca de la importancia de no "perderse" en esa lucha, contemplando la diversidad de objetivos de Circo Abierto.

El colectivo artístico-político continuó entonces realizando diversas tareas en las distintas comisiones de trabajo (organización de jornadas de reflexión, debate, formación, acompañamiento a diversos reclamos de colectivos artísticos, difusión de actividades del sector, etc.), y en el plano político legislativo continuaron desplegándose proyectos alternativos a la ley nacional de circo. Solo por mencionar algunos de estos proyectos que continúan hasta hoy, se trabajó en la posibilidad de disputar una declaratoria patrimonial para el circo, como estrategia alternativa en el camino por lograr instrumentos legislativos que fomenten la valoración de las artes circenses. Lo interesante de esta "alternativa" fue justamente la apelación a su posibilidad de aprobación ya que no demandaría, en principio, erogación presupuestaria tal como si lo requiere la propuesta ley nacional de circo. Por consiguiente, parte de los avances entre los entramados legislativos fue diseñar un instrumento que declare al circo como "patrimonio cultural inmaterial argentino", en los términos de

la ley Nro. 26.118/06. Este proyecto aún no ha sido presentado formalmente, pero se desplegó como un nuevo paso en la búsqueda por lograr visibilidad, reconocimiento y promoción de estas artes en el país.

En la misma línea, durante 2018 se concretó un largo proceso de trabajo que impulsó Circo Abierto en función de homenajear a Jorge y Oscar Videla, maestros de la primera Escuela Argentina de Circo, quienes fueron distinguidos como Personalidades Destacadas de la Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. Jorge y Oscar Videla, artistas de tercera generación familiar de circo, fueron "los maestros" de gran parte de los/las artistas circenses contemporáneos, son reconocidos como "los padres" de las nuevas generaciones de artistas de circo en el país por su rol primordial en torno a "abrir los secretos" del circo, esos secretos que hasta la apertura de la Escuela de Circo Criollo en 1982, se mantenían al interior de la forma tradicional de reproducción de estas artes, al interior de las "familias de circo".

El 30 de mayo de 2018 se realizó en la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires el acto homenaje a Jorge y Oscar Videla (Imagen 5), que ameritaría un análisis en profundidad que no podré realizar aquí, pero destaco, retomando el marco analítico de la *performance*, la importancia que este evento tuvo en relación a la puesta en acto de una demanda por reconocimiento y la visibilización de Circo Abierto en tanto brazo político para movilizar dicha demanda. El acto homenaje en la Legislatura, además de incluir algunos espacios formales –entrega de diploma, palabras de diputada del bloque impulsor del proyecto–[11] incluyó la realización de una *performance* artística presentada por el Chango Clavero, Maestro de Ceremonia de Circo de tradición familiar, de la misma generación que Jorge y Oscar Videla. Cito fragmentos de sus palabras:

> Por eso yo le digo a Circo Abierto […] que no abandonen, que lo que no se nos dio a nosotros, que se les dé a ellos, para que el circo siga creciendo y tenga su lugar. Si nosotros le hemos dado tanto, pero tanto al arte, por qué ellos no nos pueden devolver un poquito, nada más que un poquito

11 Circo Abierto trabajó en la idea de homenajear y reconocer la labor de los hermanos Videla desde el año 2016. En 2018 se logró que desde el bloque de Unidad Ciudadana, presidido por Andrea Conde se tomara la iniciativa. En el acto de Homenaje, la entrega formal de los reconocimientos estuvo a cargo de la diputada Victoria Montenegro. Asimismo, destaco la incansable tarea de una de las asesoras con las que se trabajó, Nadia Strier, por su compromiso y celeridad para lograr este reconocimiento.

> les pedimos. [...] Y les digo, chicos de las escuelas de Circo, con respeto, con humildad, con todo aquel talento que saben que tienen cada uno de ustedes, ¡adelante! Y no dejen que el circo quede ahí donde está… Que el circo siga siendo un trampolín, que el circo siga siendo algo que los lleve a donde ustedes quieren ir. El circo está abierto para todos. En una plaza, en una esquina, en un bar, en un circo de carpa, en un teatro. El circo son cinco letras y es circo, en la Argentina, en Chile, en Perú, en Estados Unidos, en Japón, en todas partes. Mi agradecimiento a todos ustedes que continúan y que están en esta lucha y que estas puertas que se le abrieron a Jorge y Oscar tan merecidamente, se le sigan abriendo al circo para el bien de todos ustedes (Chango Clavero, artista de familia circense en Homenaje a los Hermanos Videla, Legislatura Porteña, 30 de mayo de 2018).

Imagen 5: Afiche de convocatoria al Homenaje a los Hermanos Videla en la Legislatura Porteña, 30 de Mayo de 2018. Archivo Circo Abierto.

Las palabras citadas evidencian un llamado a la unión, a la lucha colectiva, sin negar las diferencias al interior de la comunidad circense, pero llamando a la disputa colectiva para que el reconocimiento que no se les dio a unos, se les dé a otros y a todos a la vez. Las palabras del Chango Clavero plantean que esta primera puerta de merecido reconocimiento a los maestros del circo Jorge y Oscar, sea el inicio para que el Circo deje de estar en las sombras de las valoraciones del arte en el país, para que ese C I R C O, que "no son más que cinco letras", se siga desarrollando "en una plaza, en una esquina, en un bar, en un circo de carpa, en un teatro" y que sea reconocido.

Las palabras destacadas no son menores porque instalan no solo el reconocimiento a Circo Abierto y su disputa por construir colectividad/comunidad, sino también un impulso para la continuidad de la lucha, aún en tiempos de mayor complejidad para la ampliación de derechos.

Hablaba de movimientos entre pragmatismo y utopía. Por un lado, el reconocimiento a los hermanos Videla como Personajes Destacados de la Cultura de la ciudad de Buenos Aires, podría pensarse como una "primera puerta" aunque solo en una línea que representaría un reconocimiento en términos simbólicos. Por otro lado, la demanda de la ley implica, más allá de un reconocimiento simbólico, uno material, de redistribución de recursos del Estado y también de redistribución de poder del mismo, en función de romper con su rol de exclusividad en el diseño de las políticas culturales. No obstante, la posibilidad de lograr este reconocimiento para el Circo –que podría evaluarse como estrategia pragmática o de negociación entre demandas y posibilidades– se erige como una utopía alcanzada. La Escuela de Circo Criollo de los hermanos Videla, como tantas otras escuelas y ámbitos de enseñanza que le sucedieron, funciona hace más de 36 años sin reconocimiento estatal alguno; el arte del circo en general, aun con el gran crecimiento y diversificación analizado con anterioridad, continúa siendo un arte que, exceptuando algunos casos puntuales, no cuenta con políticas públicas que fomenten su valoración y difusión.

Retomando la propuesta de Mercado para el caso del teatro comunitario (2018) la vinculación entre sociedad civil y Estado en relación a las demandas al mismo suelen presentar dos dominios. Partiendo de la propuesta de Fraser (2008), Mercado distingue entre la dimensión del orden del "reconocimiento" y la relativa a la "redistribución". Las demandas que luchan por el reconocimiento se basan en reclamar que las diferencias –raciales, religiosas, étnicas,

culturales– sean aceptadas, o sea cuestionar la subordinación o desvalorización de algunos colectivos o individuos y sus prácticas en términos culturales. Mientras que las que giran en torno a la redistribución pretenden un reparto más justo de los recursos y de la riqueza ya que entienden a las injusticias como socioeconómicas y las suponen enraizadas en la estructura económica de la sociedad que genera desigualdad. Fraser sostiene que la disociación de estas dimensiones como polos diferenciales se presenta como:

> Una falsa antítesis, ya que en la actualidad la justicia exige tanto la redistribución como el reconocimiento, que por separado no son suficientes. Generalmente los ejes de subordinación son bidimensionales, es decir que presentan ambos aspectos, aunque no del mismo modo o en el mismo grado (Fraser, 2008. En: Mercado, 2018, p. 199).

En este sentido, el reconocimiento logrado por Circo Abierto como utopía alcanzada, se presenta como motor que impulsa la demanda mayor por reconocimiento y redistribución. Retomo nuevamente a uno de los artistas citado con anterioridad, quien argumentaba que los y las cirqueros y cirqueras debían "aprender de la experiencia de que ganar un espacio no es legitimar un derecho", haciendo referencia a la precariedad e inestabilidad que muchos de estos "espacios ganados" conllevan:

> Me parece que está bueno retomar la experiencia de cómo legitimar los derechos. Pasa con las escuelas [de circo], creo que acomodando mi escuela estoy legitimando el derecho de tener la escuela. Y después vienen y te la clausuran y chau. Pasa lo mismo con los semáforos [en referencia a uno de los espacios públicos en los que los/las artistas circenses trabajan desde mediados de los 90], bueno, trabajo en el semáforo, gano unos mangos y creo que estoy legitimando el derecho a trabajar en la calle, voy a la plaza, hago una función... y después te sacan a patadas (Artista de Circo Abierto, Festival Payasadas, Rosario, 2017).

La crítica de este artista alerta acerca de la naturalización de la precariedad de los "espacios ganados" que caracterizó históricamente a la formación cultural circense. Evidencia, entonces, las limitaciones que estos procesos de ocupar/ganar espacios como actos políticos, enfrentan ante el poder del Estado. Sostengo, por lo tanto, que equiparar la conquista de un espacio –arte/trabajo callejero, ámbitos de enseñanza, revalorización de artes devaluadas– a

la legitimación de un derecho, resulta riesgoso ya que se invisibiliza la desigualdad de poder entre los distintos agentes que disputan la construcción de ámbitos de formulación, gestión e implementación de políticas y acciones culturales.

En definitiva, lo que esta situación evidencia es que la práctica autogestiva e independiente de "ganar espacios", si bien da fuerza e identifica –y además, ha sido una importante y legítima modalidad de "hacer política"–, no se equipara a legitimar un derecho, que en última instancia, solo será garantizado y/o anulado por el Estado en tanto detentor del uso legítimo de la fuerza. Retomando la argumentación de Chauí (2008), lo que garantizaría la ampliación de derechos es el movimiento político de presión, reivindicación y participación popular efectiva. Asimismo, la concretización de derechos estaría entrelazada a mayores grados de redistribución económica y de poder.

Propongo entonces que el logro de Circo Abierto –más allá de las consecuciones fácticas o no en el plano de la disputa político-legislativa por reconocimiento/redistribución/participación–, ha sido la convocatoria a "hacer política" de una manera novedosa para la formación cultural, colectiva, que trascienda rivalidades, que construya comunidad. De hecho, solo para dejarlo enunciado como eje a profundizar en nuevos trabajos, cuando Circo Abierto se conformó en 2011, no existía ningún colectivo organizado políticamente entre los y las artistas circenses del país. Hoy está el Ejército de Payasos, los Payasos con Memoria, las Cirqueras Organizados, la Unión de Artistas Independientes, los Payasos Autoconvocados, el Frente de Artistas Ambulantes Organizado (FAOO), que incorpora una gran presencia de artistas circenses, solo por mencionar algunos ejemplos de colectivos organizados en función de diversas temáticas dentro del mundo del circo. Por consiguiente, aun en tiempos en los que la posibilidad de una participación popular efectiva se percibe cada vez más lejana, Circo Abierto logró instalar al interior de la formación cultural circense la necesidad de dicha participación "porque si la política no la hacemos nosotros, no la va a hacer nadie por nosotros" (Artista de Circo Abierto en festival por la ley nacional de circo, 2015).

Esta convocatoria a "hacer política" en cierta medida propone, al interior de la formación cultural, una resignificación de las nociones de autogestión, independencia y autonomía que analicé en este trabajo, en tanto cuestiona la resistencia significada exclusivamente como distancia/no negociación/independencia frente al Estado. Como analicé a lo largo del trabajo, ahora resistir

y hacer política implica también demandar reconocimiento/redistribución al Estado. Queda pendiente, no obstante, analizar algunas tensiones que comienzan a hacerse más visibles en tiempos de crisis y de corrimiento del Estado en su rol de garante de derechos. Las representaciones al interior de la formación cultural circense en torno a visualizar al Estado como un ente homogéneo frente al que hay que resistir, que caracterizaron ampliamente a dicha formación en los años 90, parecen estar volviendo a tomar protagonismo en tiempos en los que el Estado se impone con el recrudecimiento del uso de la violencia[12] y con políticas de ajuste.

6. Arte, transformación social y politización cultural

Comencé este trabajo planteando que el propósito del mismo se relacionaba con analizar el proceso de disputa política que viene protagonizando la "comunidad circense" a partir del caso específico de Circo Abierto y su demanda por una ley nacional de circo. En dicho proceso, analicé cómo se gestó esta propuesta de ley y cuáles son las instancias en las que se fue desarrollando la disputa política por su tratamiento legislativo. Intenté a lo largo del artículo vincular el caso específico con el contexto de época que fue marcando matices y cambios desde el año 2011 en el que se conformó Circo Abierto al año actual, 2018.

Estudié cómo ciertas dinámicas regionales que caracterizaron a diferentes gobiernos de países latinoamericanos entre los años 2000 y mediados de la década actual instalaron un discurso –que se plasmó en mayor o menor medida en acciones/políticas concretas– tendiente a reivindicar el rol del Estado en

12 Específicamente para el caso que estoy abordando, durante 2018, los/las artistas callejeros/as han enfrentado un intento de reformulación del Código Contravencional de la ciudad de Buenos Aires, a través del proyecto de ley (1664/J/18). El mismo impulsa la reforma del código y algunos de los puntos más perjudiciales de este proyecto de ley son: arresto de 1 a 5 días; multas de $400 a $2000; denuncias anónimas, lo que facilita las denuncias falsas ya que no hay forma de comprobarlas siendo anónimas; incautación por parte de la policía de las herramientas de trabajo artístico –instrumentos musicales, juguetes de malabares, etc.–. El intento de reforma del código contravencional movilizó a diversos colectivos artísticos, entre ellos a Circo Abierto y los otros colectivos de circo organizados. Hasta el momento de escritura de este trabajo, el proyecto de ley aún no ha sido aprobado, y específicamente para los/las artistas, se ha logrado que queden excluidos del alcance de la reforma, a partir de una modificación adicionada por el Ministerio de Cultura de la Ciudad.

su función de garante de derechos y la reivindicación de propuestas de democracias participativas. Analicé entonces cómo este contexto habilitó un campo de posibilidades que, específicamente en el terreno de las políticas culturales, implicaron un viraje hacia tendencias más inclusivas de las demandas de los hacedores culturales. Así, un colectivo artístico como el circense, largamente invisibilizado en materia de políticas públicas de reconocimiento y fomento, encontró un ámbito propicio para demandar, o al menos imaginar, instrumentos legislativos que contemplen sus necesidades y especificidades.

Analicé la importancia, en términos de construcción política, de este proceso de demanda colectiva y la conformación del nosotros inclusivo y abierto que movilizó. Asimismo, evidencié las resignificaciones del vínculo Estado-sociedad civil, que transformó en cierta medida una posición de resistencia hacia una de demanda, negociación y reclamo por reconocimiento y redistribución. Tal como sostenía una de las integrantes de Circo Abierto "en el circo no tenemos un Instituto Nacional del Teatro […]. Estamos más solos y desprotegidos" (*Página 12*, 7 de Julio de 2011). Visualizar en el Estado un ámbito de amparo y de protección conlleva la posibilidad de desnaturalizar la precariedad de ciertas formas comunes de producción y reproducción artística independiente. En este sentido, analicé cómo la idea de "ganar espacios" desde la autogestión no es equiparable a "ganar derechos" que en última instancia, son garantizados o avasallados por los Estados. Vimos entonces como las nociones de autogestión e independencia se resignifican así disputándole al Estado garantías, reconocimiento, derechos y recursos.

No obstante, los tiempos políticos cambian. Y en ese movimiento casi pendular entre proyectos de corte democrático-participativos y neoliberales que caracterizan la disputa por la construcción democrática en América latina (Dagnino, et. al., 2006), Argentina se movió una vez más. Intenté mostrar en este nuevo contexto cómo el colectivo circense también se va moviendo entre el pragmatismo y la utopía y los debates que ello conlleva.

Además del análisis procesual que desarrollé me centré en evidenciar procesos de construcción colectiva de un nosotros abierto e inclusivo. En dicha construcción mostré que más allá de los cambios, lo que generó el movimiento de disputa por la ley nacional de circo es la conformación de comunidad. Una comunidad que, lejos de ser idealizada, tiene fisuras, que disputa puertas adentro definiciones estéticas, políticas y artísticas pero que busca consolidarse abierta, ampliando caminos de lucha por reconocimiento, redistribución y derechos.

Me gustaría finalizar con un último ámbito de reflexión en torno al modo de abordar la producción y reproducción del arte y a la potencialidad transformadora y política del mismo. En las últimas décadas, los estudios sobre las prácticas artísticas desde la antropología, la sociología y las ciencias sociales en general, han trascendido cierta visión reduccionista que limitaba los vínculos entre arte y política al contenido de las obras. Se ha pasado de reducir la politicidad a la temática de las obras para expandirla hacia el análisis de diversas formas de politicidad no limitadas a un único fundamento o ideal revolucionario moderno, que tanto marcó la noción de arte político en los años 60 y 70. El potencial político del arte, ya sea en su carácter transformador o reproductor, se explicaría más por su potencialidad para contribuir a perpetuar o alterar la hegemonía (Mouffe, 2014). Mouffe argumenta de este modo la inutilidad de establecer una distinción entre arte político y no político ya que "desde el punto de vista de la teoría de la hegemonía, las prácticas artísticas cumplen una función en el mantenimiento de un orden simbólico dado, o en su desafío, y es por esto que tienen necesariamente una dimensión política" (Mouffe, 2014). En este sentido, más que hablar de *arte político* sugiere manejar el concepto de *arte crítico* atendiendo a las diversas maneras en que las prácticas artísticas pueden contribuir a alterar la hegemonía dominante, al poner de relieve la existencia de alternativas al actual orden establecido haciendo "visible aquello que el consenso dominante tiende a ocultar y borrar" (Mouffe, 2014, p. 99).

Cabe destacar que su propuesta se distingue de pensar a las prácticas artísticas críticas como maneras de subvertir una supuesta "falsa conciencia" con el fin de revelar la "verdadera realidad".

> La transformación de las identidades políticas nunca puede ser el resultado de un llamamiento racionalista al verdadero interés del sujeto, sino más bien de la inscripción del agente social en una serie de prácticas que movilizarán sus afectos de un modo que desarticule el marco en el cual tiene lugar el proceso de identificación dominante (Mouffe, 2014, p. 100).

Considero que parte del proceso de conformación de la noción de comunidad/colectivo circense que analicé en este trabajo se enmarca en esta manera de considerar el potencial político y transformador del arte. Artistas que se unen para imaginar lo inimaginable; que cuestionan las valoraciones canónicas de arte que ha colocado al circo en uno de los peldaños más bajos en el reparto de jerarquías; artistas que se hacen visibles como comunidad reivindi-

cando su voz y sus formas de expresión para que sean reconocidas como tales; artistas que en función de sus necesidades diversas se consolidan como colectivo con demandas y propuestas para responder a dichas necesidades. Artistas que, además, pretenden participar en espacios de toma de decisiones en materia de políticas culturales "gestionando su propia cultura". En definitiva, artistas que, como citábamos más arriba, convocan a "hacer política". Convocatoria que significan con un llamamiento a la organización colectiva con la finalidad de lograr reconocimiento/redistribución a través de consolidar políticas democráticas y participativas.

El análisis realizado me permite entonces evidenciar lo que en el capítulo uno estudié como un proceso de "expansión" de los sentidos del arte-transformador. La noción de qué se puede transformar en nuestras injustas sociedades, se desplaza, se expande hacia nuevos rumbos, que permiten, aun en tiempos oscuros y nefastos, motorizar la ampliación de la lucha política por una democracia más igualitaria, más participativa y más justa.

Referencias bibliográficas

Bauman, R. (1992). Performance. En *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments. A Communications - centered Handbook.* New York, Oxford University Press.

Bayardo, R. (2000). "Cultura y antropología: una revisión crítica". *Cuadernos de Antropología Social, 11*, 31- 45.

Bayardo, R. (2008). Políticas culturales: derroteros y Perspectivas contemporáneas. *RIPS. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas* 7 (1), 17-29.

Bergé, Elena, Infantino, Julieta, Mora, Sabrina (2015). Aparecer, bailar y actuar en la ciudad: modos de ser punks, breakers y cirqueros. En Chaves, M. y R. Segura (eds.), *Hacerse un lugar: circuitos y trayectorias juveniles en ámbitos urbanos* (pp. 23-45). Buenos Aires, Biblos.

Calabre, L. y Rebello Lima, D. (2014). Do Do-in antropológico a política de base comunitária - 10 anos do programa Cultura Viva: Uma trajetória da relação entre estado e sociedade. *Políticas Culturais em Revista*, 2 (7), 6-25.

Cingolani, J. (2019). Arte en la ciudad. Aportes teórico-metodológicos para el estudio de experiencias artísticas urbanas. En Infantino, J. (ed.), *Disputar la cultura. Arte y transformación social* (pp. 65-92). Caseros, RGC Libros.

Chauí, M. (2008). Cultura y democracia. En *Cuadernos del Pensamiento Crítico Latinoamericano 5*. CLACSO. Publicado por *Le Monde Diplomatique*, España. Recuperado de http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/secret/cuadernos/es/cha.pdf/

Dagnino, E., Olvera, A. y Panici, A. (coords.) (2006). *La disputa por la construcción democrática en América Latina*. México, FCE; CIESAS, Universidad Veracruzana.

De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano I*. México, ITESO.

Fraser, N. (2008). La justicia social en la época de la política de la identidad: redistribución, reconocimiento y participación. *Revista de Trabajo 4* (6), 83-99.

García Canclini, N. (1987). Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. En N. García Canclini (comp.), *Políticas Culturales en América Latina* (pp. 13-61). México, Grijalbo.

Infantino, J. (2011). Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses. *Cuadernos de Antropología Social 34*, 141-163.

Infantino, J. (2012). *Cultura, Jóvenes y Políticas en disputa. Prácticas circenses en la ciudad de Buenos Aires* (Tesis de doctorado en Antropología). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Infantino, J. (2013a). La cuestión generacional desde un abordaje etnográfico. Jóvenes artistas circenses en Buenos Aires. *Revista Última Década, 21* (39), 87-113.

Infantino, Julieta (2013b). El circo de Buenos Aires y sus prácticas: definiciones en disputa. *Ilha. Revista de Antropología* 15 (2), 237-309.

Infantino, J. (2014). *Circo en Buenos Aires. Cultura, Jóvenes y Políticas en disputa*. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.

Infantino, J. (2015a). "Procesos de organización colectiva y disputa política en el arte circense en la ciudad de Buenos Aires". En C. Crespo, H. Morel, M. Ondelj (comps.), *La política cultural en debate. Diversidad, performance y patrimonio cultural* (pp. 135-165). Buenos Aires, Ediciones Ciccus.

Infantino, J. (2015b). "Circo y Política Cultural en Buenos Aires". *Revista del Museo de Antropología* 8 (1), 157-170.

Infantino, J. (2016). Experiencias de intervención social desde el arte (circense) como esfera de desarrollo de políticas culturales en Argentina. En M. Rot-

man (ed.), *Dinámicas de poder, estado y sociedad civil en los procesos patrimoniales y las políticas y gestión de la cultura* (pp. 277-311). Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Infantino, J. (2017). De pasiones, compromisos e investigaciones de larga duración. Potencialidades y límites en una investigación colaborativa con artistas (circenses). *Publicar en Antropología y Ciencias Sociales, Año XIV (XXIII),* 31-52.

Infantino, J. (2018). "Working with circus artists. Reflections on a process of collaborative research, participation and commitment". *Conjunctions. Transdisciplinary Journal of Cultural Participation 5* (1), 1-18. DOI: https://doi.org/10.7146/tjcp.v5i1.105287/

Mercado, C. (2018). *Trayectorias de Teatro Comunitario en Buenos Aires. Políticas culturales, autogestión y sentidos del arte en disputa* (Tesis de doctorado en Antropología Social). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.

Monsalvo, M. (2017). Proyectar la cultura pública. (Re) pensar las políticas culturales desde una perspectiva pública. En *Gestión Cultural Pública. Coordenadas, herramientas, proyectos*. Dirección Nacional de Formación Cultural del Ministerio de Cultura de la Nación, Buenos Aires, Argentina.

Morel, H. (2018). Que siga el baile: clausuras y fomento a las milongas en la ciudad de Buenos Aires. En J. Hantouch y R. Sánchez Salinas (comps.), *Cultura Independiente. Cartografías de un sector movilizado en Buenos Aires* (pp. 171-192). Caseros, RGC Libros; Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Casa Sofía; Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

Mouffe, C. (2014). *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Moyano, M. (2017). *Revelar lo oculto. Estudio de una propuesta socio-artística de expresión visual con jóvenes* (Tesis de Maestría en Antropología). IDES-IDAES, Universidad Nacional de San Martín, San Martín, Argentina.

Oszlak, O. (2009). "Implementación participativa de políticas públicas: aportes a la construcción de un marco analítico". En A. Belmonte (et. al.) *Construyendo confianza. Hacia un nuevo vínculo entre Estado y Sociedad Civil*, Volumen II (pp. 9-48). Buenos Aires, Centro de Implementación de Políticas Públicas para la Equidad y el Crecimiento (CIPPEC) y Subsecretaría

para la Reforma Institucional y Fortalecimiento de la Democracia, Jefatura de Gabinete de Ministros, Presidencia de la Nación.

Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Roitter, M. (2009). Prácticas intelectuales académicas y extra-académicas sobre arte transformador: algunas certezas y ciertos dilemas. *Nuevos Documentos CEDES, 66*. Recuperado de http://www.cedes.org.ar/Publicaciones/Ndoc_c/66.pdf/

Santini, A. (2017). *Cultura Viva Comunitaria: políticas culturales en Brasil y América Latina*. Caseros, RGC Libros.

Savazoni, R. (2016). *Los nuevos bárbaros, la aventura política de Fora do Eixo*. Caseros, RGC Libros; Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Ediciones de Centro Cultural de la Cooperación.

Turino, C. (2013). *Puntos de cultura: cultura viva en movimiento*. Caseros, RGC Libros.

Vich, V. (2014). *Desculturalizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno.

Williams, R. (1977). *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires, Las Cuarenta.

Wright, S. (2004). La politización de la 'cultura'. En M. Boivin, A. Rosato, V. Arribas (comps.), *Constructores de Otredad. Una introducción a la antropología social y cultural* (pp. 128-141). Buenos Aires, Antropofagia.

Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona, Gedisa.

Otras fuentes

-Convención para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, ley Nro. 26.118/2006.

-Ministerio de Cultura de la Nación (2013). *Encuesta de Consumos Culturales*, 2013 -Buenos Aires: Sistema de Información Cultural de la Argentina, SINCA Ministerio de Cultura de la Nación.

-Página 12 (2011) *El Circo como Polo de discusión*. Autor: Facundo Gari. Página 12, 7 de julio de 2011.

-http://www.circoabierto.com.ar/p/quienes-somos.html/

Las prácticas, experiencias y políticas arte-transformadoras están cada vez más presentes en el terreno de las políticas culturales. Ya sea en el marco de propuestas autogestivas en manos de colectivos artísticos o desde el ámbito de las políticas públicas, muchos artistas, gestores/as y trabajadores/as culturales trabajan para que el arte sea una herramienta/estrategia de disputa política por la ampliación de derechos.

Este libro, organizado en ocho capítulos que atienden tanto problemáticas teórico-metodológicas como casos etnográficos específicos, pretende ser un aporte al reconocimiento y visibilización de las propuestas arte-transformadoras. Desde prácticas que se basan en el circo, el teatro comunitario, la danza, la fotografía o las orquestas juveniles se busca promover el acceso a la cultura y las artes, se cuestionan las jerarquizaciones canónicas del arte, se disputan los circuitos y protagonistas legítimos y hegemónicos de reproducción artística, se impugna el acceso desigual a los derechos culturales y se lucha por la implementación de políticas democráticas y participativas.

Autoras
Julieta Infantino
Josefina Cingolani
Camila Mercado
Mariana Moyano
Verónica Talellis
Maia Berzel
Ana Echeverría

www.rgcediciones.com.ar

MECENAZGO CULTURAL
Buenos Aires Ciudad

rgc LIBROS

9 789874 579089